RYTHME ET MESURE

DANS LA

MUSIQUE POPULAIRE BULGARE

PAR

STOYAN DJOUDJEFF

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)

—

1931

RYTHME ET MESURE

DANS LA

MUSIQUE POPULAIRE BULGARE

RYTHME ET MESURE

DANS LA

MUSIQUE POPULAIRE BULGARE

PAR

STOYAN DJOUDJEFF

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)

—

1931

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

A MADAME ET MONSIEUR
ERNEST BRITT,
En hommage reconnaissant.

PRÉFACE.

L'art populaire a été la base sur laquelle s'est édifié l'art savant. Nos artistes et compositeurs, aussi loin que puisse aller leur liberté créatrice, ont besoin d'un point de repère. Ce point ne devrait pas être cherché autre part que dans l'œuvre millénaire des peuples, œuvre spontanée et perpétuellement perfectionnée par une longue évolution.

La polyphonie a permis à la musique savante de l'Occident d'atteindre le point culminant de son développement. Mais ce progrès a été aux dépens de celui de la monodie. Il n'est que l'art populaire où la monodie, loin d'être gênée dans sa libre évolution par l'harmonie et le contrepoint, a été amenée à réaliser la variété par d'autres moyens expressifs : ceux du rythme.

Le Balkan offre un trésor inépuisable de rythmes populaires. Le domaine n'en a été jusqu'à ce jour qu'à peine défriché. Il mérite pourtant une étude approfondie, et c'est à l'organisation de cette étude que j'ai voulu, pour mon humble part, apporter une première contribution.

Le folklore musical, science récente et délicate à manier, exige de longues et patientes recherches. La rythmique populaire est associée à la métrique : la connaissance linguistique et philologique des textes est dès lors indispensable à qui veut l'étudier, et, lorsqu'il s'agit du Balkan, la complexité de ces textes, avec leurs éléments slaves, grecs, roumains, albanais et turcs, en rend la pratique singulièrement malaisée. C'est pourquoi je me suis volontairement limité ici à l'aire qui m'est la plus familière, sans renoncer à l'espoir d'élargir peu à peu le champ de mes recherches.

Ce travail est assurément fort incomplet : que le lecteur veuille bien n'y voir qu'un essai et l'indication d'une route où l'auteur

souhaite de pouvoir avancer plus tard en même temps que d'autres travailleurs.

Je suis heureux d'exprimer ma reconnaissance aux membres du Bureau de l'Institut d'études slaves de l'Université de Paris pour le grand honneur qu'ils ont bien voulu me faire en accueillant ce livre dans la collection des Travaux de l'Institut.

Je tiens, en particulier, à dire ma vive gratitude à M. André Mazon, professeur au Collège de France, qui m'a prodigué ses conseils éclairés et m'a laissé disposer sans compter de son temps et de son savoir, en consacrant tant de soins à suivre la publication de ce livre que je ne sais comment lui témoigner toute ma reconnaissance.

Je remercie également l'éminent musicologue, M. André Pirro, professeur à la Sorbonne, pour les observations précieuses qu'il a bien voulu me faire et sans lesquelles cet ouvrage aurait souffert de plus d'imperfections encore qu'il n'en a.

Paris, le 31 décembre 1930.

INTRODUCTION.

Les sources. — La méthode. — La chanson populaire bulgare à travers les siècles. — Les influences extérieures. — Comment se forment les chansons populaires ? — Imitation, adaptation, réminiscences. — Exemples de mélodies différentes sur un rythme identique. — Instruments de musique : *gusla, tambura, gajda, kaval*, etc... — Les particularités tonales : modes antiques, modes exotiques.

Les sources. — La méthode.

Les présentes recherches portent sur plus de deux mille chansons populaires bulgares de sources différentes. Une grande quantité de ces chansons ont été notées au cours de nos séjours dans la campagne. Nous avons cru devoir, pour observer la plus grande impartialité possible en matière de notation, les compléter par plusieurs exemples empruntés aux collections de MM. D. Hristov, V. Stoin, A. Bukoreštliev, J. Češmedžiev, Jankov, Bojčev. Mais nous avons éliminé les nombreuses mélodies que des musiciens amateurs ont publiées dans diverses revues périodiques. Nous avons utilisé, d'autre part, de nombreuses chansons populaires inédites de la collection musicale du Musée Ethnographique de Sofia, qui ont été recueillies et notées par une commission de spécialistes constituée par le Ministère de l'Instruction publique bulgare.

Nous avons laissé de côté tout ce qui nous semblait douteux et contradictoire. Nous avons également évité de prendre en considération les chansons notées par des musiciens cherchant à adapter les rythmes populaires aux théories de la musique européenne savante.

Enfin, nous avons estimé nécessaire d'établir quelques disques phonographiques, que nous tenons à la disposition des spécialistes qui seraient désireux de se rendre compte par eux-mêmes des particularités rythmiques qui caractérisent la musique populaire bulgare.

Pour les textes des chansons, nous avons préféré les emprunter aux recueils qui les donnent avec les mélodies, sans pour cela, bien

entendu, négliger ceux qui, par ailleurs, ont été publiés isolément. Le texte entier des mélodies citées, ainsi que la mention des endroits où il a été entendu et celle de la personne qui l'a chanté ou recueilli, figure dans les recueils mêmes : nous n'avons pas jugé opportun de le reproduire, pour ne pas encombrer notre travail, et nous nous sommes borné à des références précises à chaque recueil.

Les textes slaves sont « translittérés » en caractères latins suivant la méthode employée par la plupart des slavistes et notamment par les slavistes français (1).

Notre méthode a été, en premier lieu, celle de l'observation (surtout de l'observation directe) et de l'analyse. Après avoir choisi chanteurs et instrumentistes populaires (joueurs de *kaval*, de *tambura*, de violon, etc.), nous leur faisions répéter une mélodie jusqu'à ce que celle-ci se fût entièrement gravée dans notre mémoire et que notre interprétation rythmique ne différât en rien de celle de ces professeurs improvisés. Nous avons été amené ainsi à faire de véritables stages chez des musiciens villageois. Muni de notre violon, nous répétions à satiété leurs « airs » jusqu'à nous sentir à même de les reproduire à peu près parfaitement, et ce sous le contrôle des paysans que nous avions priés de nous corriger avec sévérité. Pour pénétrer plus profondément les caractéristiques des mélodies populaires, nous participions aux fêtes; nous nous mêlions aux danseurs afin de mieux apprendre leurs danses.

Lorsqu'on s'applique à imiter l'art populaire, on apprend également à interpréter les rythmes de la même façon que les musiciens populaires, ce qui n'est pas négligeable, puisque l'essentiel en matière de rythmes en est précisément l'interprétation : l'enregistrement mécanique seul ne suffit pas. Plusieurs musiciens et musicographes bulgares, qui ont appliqué la même méthode d'imitation, sont tous arrivés, par des raisonnements différents, à des conclusions semblables (2). Nous avons trouvé avantage à fonder notre étude sur le plus grand nombre de chansons possible, en utilisant les collec-

---

(1) Voir *Revue des Études slaves*, I (1921), p. 310, article de A. Mazon, et *Le Monde slave*, novembre-décembre 1924, supplément : « Sur la transcription des mots slaves ».

(2) Stoin, *Bălgarska narodna muzika. Metrika i ritmika*, Sofia, 1927 ; D. Hristov, *Tehničeskija stroež na bălgarskata narodna muzika*, Sofia, 1928.

tions qu'ils ont recueillies suivant les mêmes procédés de l'observation directe et de l'imitation.

Mais nous nous sommes gardé surtout d'étudier l'art populaire à la lumière des connaissances acquises dans les conservatoires et de subordonner les rythmes populaires, si complexes, aux lois rythmiques de la musique savante. Il nous a paru que quiconque veut s'occuper du folklore musical doit d'abord faire table rase de la science musicale enseignée dans les écoles de musique. Nous nous sommes mis à l'œuvre comme un débutant. Et notre surprise a été grande en découvrant, au cours de nos recherches, une science et un art que nous n'avions pas même soupçonnés, et qu'une tradition a maintenus de génération en génération.

Quant à la méthode historique, elle offre bien des tentations, et il faut avoir un certain courage pour y demeurer insensible. C'est avec raison que M. van Gennep en détourne les chercheurs : « ...Quiconque veut s'intéresser au folklore doit abandonner d'abord l'attitude historique pour adopter l'attitude des zoologistes et des botanistes qui étudient les animaux et les plantes..., donc remplacer la méhode historique par la méthode biologique » (1). Nous nous sommes efforcé, tout en faisant précéder cette étude d'un rapide aperçu historique, de ne pas perdre de vue la réserve qui s'impose de plus en plus à tous les spécialistes du domaine des traditions populaires.

Aperçu historique.

On ne sait presque rien sur la musique des anciens Slaves du Sud-Est qui furent organisés en État au VIIe siècle par le conquérant bulgare Asparuch. Cependant, on peut présumer que ces nomades, qui s'étaient établis en Mésie, en Trace et en Macédoine, avaient apporté avec eux un art musical plus ou moins développé, et qu'ils l'avaient enrichi en empruntant celui des populations avec lesquelles ils étaient entrés en contact, ou même s'étaient mélangés.

Une distinction s'impose à côté de cette hypothèse. Les Slaves ont eu, de bonne heure, deux arts différents et souvent opposés l'un à l'autre : d'un côté, une musique chrétienne ; de l'autre, une musique populaire dite « païenne ». Celle-ci a été persécutée par l'Eglise, et les deux musiques ont eu chacune une évolution particulière.

---

(1) Arnold van Gennep, *Le Folklore*, Paris, 1924, p. 32.

Nous avons des raisons de croire que, dès le Xe siècle, la musique chrétienne bulgare était déjà dans un stade assez développé. La *Vie* de Clément d'Ohrid nous apprend que cet évêque avait organisé dans son diocèse des écoles où les clercs apprenaient à chanter les psaumes (1). Le prêtre bulgare Kozma, dans son *Sermon contre les hérétiques*, dénonce et condamne à la fois le goût de ses contemporains pour la musique des *gusli* et les « chansons diaboliques » (2). La musique religieuse et la musique profane nous sont attestées l'une et l'autre par ce double témoignage.

D'après M. D. Hristov, de qui, au reste, nous n'admettons l'hypothèse qu'avec réserve, la musique bulgare chrétienne, à ses débuts, dut être très semblable à la musique byzantine; puis, peu à peu, elle s'orienta vers un style nouveau. Elle subit certaines influences du chant romain, dues aux rapports assez intenses de la Bulgarie avec les pays d'Occident durant les XIVe et XVe siècles, surtout sous le règne des tsars Kalojan et Ivan Alexandre (ces tsars recueillirent alors nombre d'évêques et de prêtres de Rome, ainsi que des réfugiés catholiques slaves de Raguse). L'art populaire païen, d'autre part, n'a certainement pas été sans influencer le chant ecclésiastique, en dépit des interdictions de l'Église et des blâmes du clergé (3). Il s'est formé ainsi dans l'Église bulgare un style propre, et qui différait de celui des Églises d'Orient et d'Occident (4). Ce style, appelé « chant bulgare » (*bolgarskij raspev*) par le musicographe russe Voznesenskij, a joué, semble-t-il, un rôle important dans la musique liturgique russe. Après l'invasion de la Bulgarie par les Turcs, une partie du clergé et des hommes cultivés quitta la capitale de Tirnovo pour se réfugier sur l'Athos; une autre partie, qui comprenait plusieurs chantres, s'établit en Moldavie et en Bessarabie. C'est grâce à cette émigration que le « chant bulgare » se répandit dans la Russie du Sud-Ouest, jusqu'en Grande-Russie, et y devint un élément constitutif du chant ecclésiastique russe (5).

---

(1) *Vita Clementis*, cap. XXI.

(2) PREZVITER KOZMA, *Slovo na eretiki*, édit. Popruženko, p. 80.

(3) *Rad*, XXXVII, p. 111, article de Jagić rappelant qu'au témoignage de Nicéphore Grégoras, qui voyageait dans la région de Strumica en 1325-1326, jeunes gens et jeunes filles se réunissaient au sortir de l'église pour danser et chanter.

(4) Cf. D. HRISTOV, *Tehničeskija stroež na bălgarskata narodna muzika*, Sofia.

(1) Cf. I. VOZNESENSKIJ, *Bolgarskij raspev*, Kiev, 1891.

Banni de l'Église, l'art populaire a cependant continué à vivre dans les couches profondes du peuple. Les rythmes païens, perdus pour le chant orthodoxe, se sont conservés avec toute leur fraîcheur, dans les danses populaires. L'art populaire, dénoncé par l'Église et le clergé comme « diabolique » et « païen », a toujours bénéficié auprès du peuple de l'attachement fidèle dû aux traditions des ancêtres. De fait, l'étude du texte des chansons, aussi bien que celle des rythmes et des mélodies, nous donne l'impression d'une grande antiquité.

Mais, à côté de l'élément essentiellement slave que ces rythmes nous révèlent — et celui-là s'en rendra mieux compte qui examinera de près les particularités mélodiques, rythmiques, prosodiques et chorégraphiques des chansons populaires bulgares, — nous apercevons des influences extérieures qui accusent un caractère nettement oriental.

Nous ne savons jusqu'à quel point l'art des anciens Grecs était enraciné dans les peuples qui leur ont succédé, ni jusqu'à quel degré ces peuples ont hérité d'une musique qui avait déjà subi une longue évolution. Mais, en confrontant les mélodies populaires des pays du Proche Orient (Grèce, Turquie, Perse, Roumanie, Bulgarie, etc.), nous découvrons des analogies frappantes dans leur structure rythmique. Cela nous conduit à envisager non seulement des influences musicales réciproques entre les peuples du Proche Orient, mais aussi des principes rythmiques communs : alternance régulière de mesures binaires et ternaires ou ternaires et quaternaires (ce qui donne des mesures à cinq, sept et neuf temps), le « temps premier » employé couramment pour la mesure des valeurs rythmiques, plusieurs analogies tonales, etc... L'empreinte successive de plusieurs nations s'est posée sur cet art populaire des Bulgares, comme suffiraient à nous l'indiquer le texte même des chansons et telles mentions historiques que l'on y trouve (il faudrait se garder pourtant de trop se fier à cette indication, car la plus grande fantaisie a toujours présidé à la formation de ce texte et confondu l'historique, le réel et l'imaginaire). Des mélodies étrangères ont été sans doute adaptées à des textes slaves (et vice-versa), d'autant plus que, pour telles mélodies purement instrumentales qui circulent de pays en pays, les frontières ethniques et linguistiques ne comptent guère. Les influences réciproques peuvent même s'exercer par l'intermédiaire d'autres peuples.

Le fait est, en tout cas, que la musique populaire de tous les pays du Proche Orient paraît soumise aux mêmes lois rythmiques. Ainsi, par exemple, les mélodies populaires persanes recueillies et publiées par Nicolas Tigranov (1) sont bâties sur des rythmes à $^5/_8$ et $^7/_8$ qui sont courants dans la musique populaire des Slaves du Sud-Est (2).

D'autre part, le principe fondamental de l'unité élémentaire de temps (le « temps premier ») qui sert à mesurer toutes les valeurs rythmiques, — ce principe que nous allons découvrir dans l'art populaire des Bulgares (3) — est à la base même de la rythmique arabe et de la rythmique turque : « ...Puisque les battements d'un rythme ont des durées inégales, il faut pouvoir les mesurer, donc se servir d'une commune mesure, d'une unité. Cette unité est le « temps premier » (*az zamanou l'awwal*), le plus petit temps qui puisse exister entre les sons, de sorte qu'entre deux sons on ne puisse pas en intercaler un troisième. » (4).

L'étude des mélodies populaires, surtout de celles qui ont été recueillies en Thrace et en Macédoine, nous révèle certaines analogies entre les principes de la composition musicale populaire bulgare et ceux qui ont été énoncés par les théoriciens antiques et particulièrement par Aristoxène. La prédilection qu'on y remarque pour les rythmes complexes (ceux qu'on appelle à tort ou à raison des « péons », des « épitrites », des « amphimacres », etc.) est frappante à cet égard (5).

Si les documents nous manquent pour établir un parallèle entre la musique de l'antiquité et les chants bulgares, l'art populaire contemporain des peuples balkaniques, par contre, nous fournit de nombreux exemples qui attestent une grande ressemblance entre les rythmes de ces divers peuples.

---

(1) Voir N. TIGRANOV, *Transkaukasische Volkslieder und Tänze*, op. 1, 2e éd., Moscou, Jurgenson (Bibliothèque Pierre Aubry).

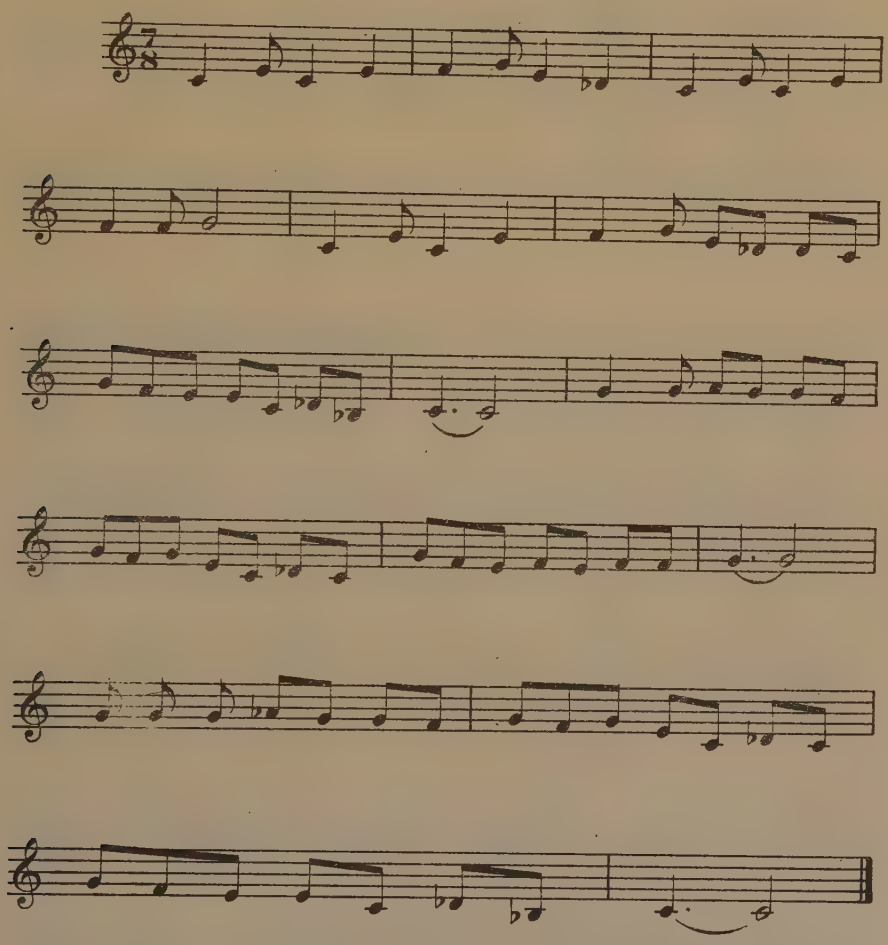
(2) Voir plus loin, Chap. X et XI.

(3) Voir plus loin, pp. 107 et suiv.

(4) J. ROUANET, *La musique arabe* (Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, 1re partie, vol. V, p. 2727). Voir aussi RAOUF YEKTA BEY, *La musique turque* (*ibid.*, p. 2906).

(5) On trouvera plus loin des précisions sur ces rythmes et leur emploi : voir pp. 97 et suiv.

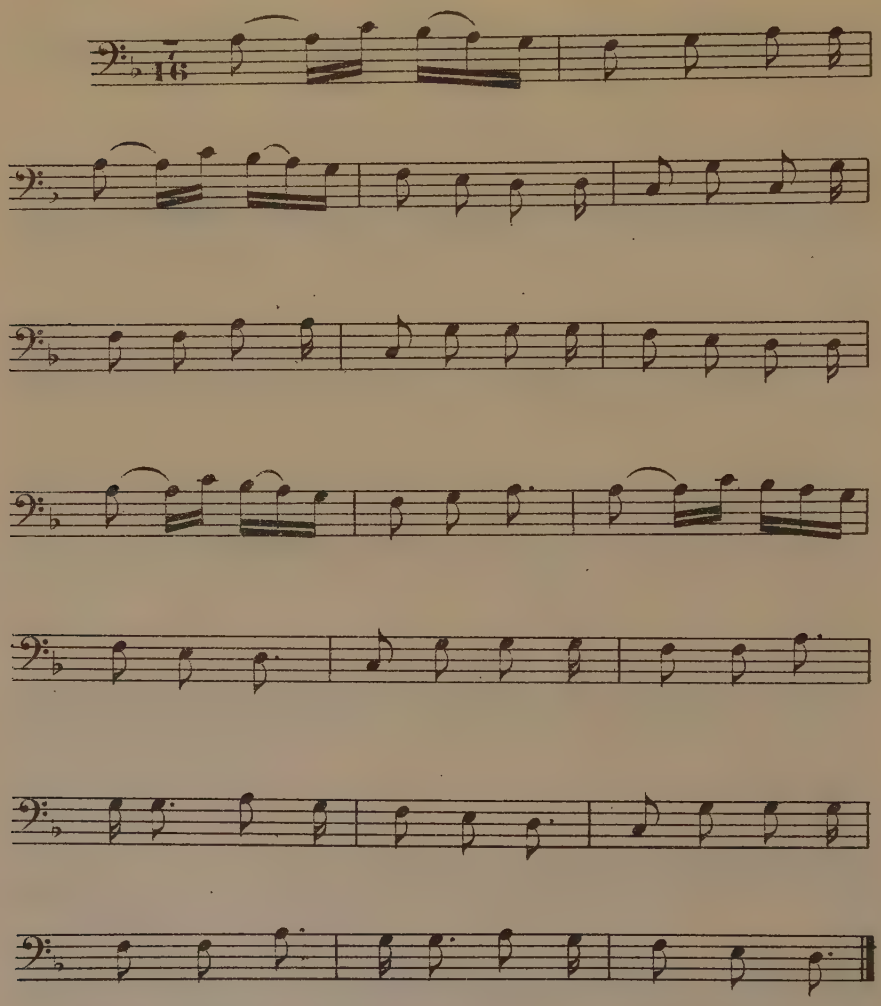
Voici une mélodie populaire grecque, chantée par Aki Saporta d'Athènes :



Cette mélodie, tout entière dans la mesure à $^7/_8$, présente, du point de vue rythmique, une parfaite ressemblance avec les mélodies bulgares à 7b/8, qui seront étudiées ici même (chap. XI).

La musique populaire roumaine offre les mêmes analogies ryth-

miques. Ainsi cette mélodie (1) enregistrée en Roumanie au cours de la mission scientifique de l'Institut de Phonétique de l'Université de Paris et notée par Mme Lavergne :



(1) Chantée par Gheorghe Madan de Bessarabie (Institut de Phonétique de l'Université de Paris, collection roumaine, disque n° 1068).

Le joug des Turcs n'a pas manqué, non plus, de laisser sa marque sur la musique populaire. Le texte des chansons fourmille de mots turcs. Certaines mélodies, dans les régions où les éléments turcs et bulgares cohabitent, sont également chantées en turc et en bulgare. Souvent la même chanson est conçue en deux langues à la fois, et les vers alternent tantôt en turc, tantôt en bulgare; ou bien la première période musicale se chante en une langue, et le refrain en une autre (1). Les exécutants sont indifféremment des Turcs ou des Bulgares. Nous touchons là, chez deux peuples profondément différents, l'interpénétration réciproque des formes prosodiques et musicales.

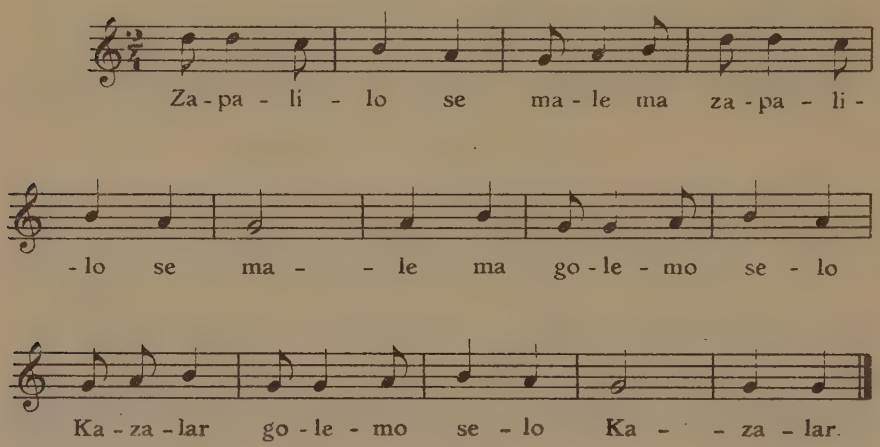
Comment se forment les chansons.

Toute chanson a, naturellement, son auteur anonyme. Mais, comme la mélodie et le texte se transmettent de génération en génération à travers tout le pays, et comme presque chaque chanteur contribue par ses retouches au perfectionnement et à l'embellissement de la chanson, on peut, sans être dupe de cette fiction, attribuer les chansons au peuple tout entier. L'aède est avant tout un chanteur de vieux airs : il utilise leurs formes rythmiques et mélodiques pour créer des chansons nouvelles. Si parfois il improvise, c'est d'après un thème ou un motif musical déjà connu. Le plus souvent à la fois compositeur et poète, il est appelé par le peuple *pesnopoj*. Avec le temps les chansons s'affinent et évoluent. Trop jeunes, elles sont généralement médiocres (leur âge nous est révélé par les événements et les personnages historiques qu'elles mentionnent). Il semble qu'une très longue période de temps soit nécessaire au perfectionnement d'une mélodie populaire. Mais, à l'ordinaire, ce qu'on appelle « l'invention » d'une chanson n'est que l'adaptation d'un texte nouveau à une ancienne mélodie, ou, inversement, d'une mélodie nouvelle à un texte ancien dont la musique est oubliée ou devenue banale. Le rhapsode, pour « créer » une nouvelle mélodie, se contente souvent d'introduire des modifications, d'ailleurs superficielles, soit dans le rythme, soit dans l'allure mélodique d'une chanson déjà existante. Même la création proprement dite d'une mélodie nouvelle n'est, la plupart du temps, qu'un simple remaniement inspiré par l'imitation d'autres airs hantant la mémoire de

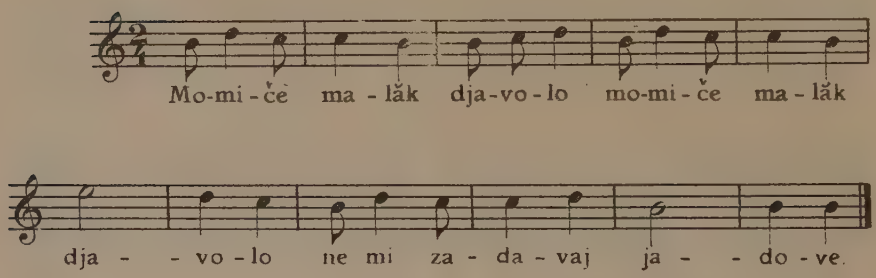
(1) *Cf.* JORDAN IVANOV, *Bălgarski narodni pesni*, Sofia, 1914, p. 15.

l'exécutant devenu compositeur : une réminiscence. La ressemblance de plusieurs chants populaires, du point de vue rythmique ou mélodique, ne s'explique pas autrement.

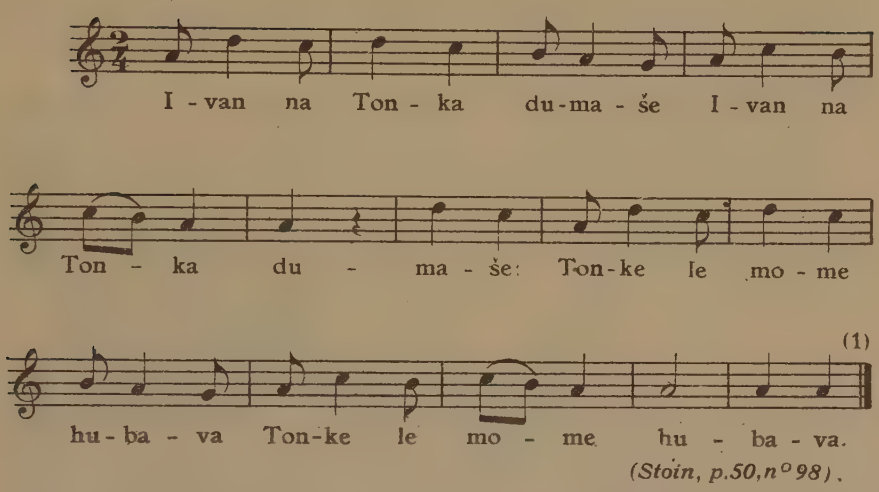
Ainsi, considérons les trois chansons suivantes :



Chantée par P. D. Sapundžiev de Panagjurište



Chantée par P. D. Sapundžiev de Panagjurište



(Stoïn, p.50, n° 98).

Ces trois chansons sont construites suivant le même schéma rythmique :

La figure

de la troisième et de la dixième mesure dans la dernière chanson peut être considérée comme une variante de la figure

ou vice-versa. Le texte de ces trois chansons offre également une structure identique : des octosyllabes composés chacun de trois membres métriques (1) dont le premier et le troisième sont trisyllabiques, et le second bisyllabique.

Ces trois chansons, dont le schéma rythmique est commun, suffisent à illustrer le procédé de la composition par imitation. Le schéma rythmique de l'une quelconque d'entre elles a pu former le modèle sur lequel les autres seront moulées. On peut ainsi, par le moyen d'une stylisation rythmique qui ne laisse à la mélodie que les éléments essentiels à sa structure, remonter jusqu'aux rythmes et aux mélodies-prototypes qui, par des développements ultérieurs, ont donné naissance à un grand nombre de chansons.

Les instruments de musique.

Les instruments de musique jouent un rôle important, surtout dans la musique de danse. Ils indiquent exactement le rythme de la mélodie. Les chanteurs et les danseurs suivent attentivement l'instrumentiste, qui est plus averti, généralement, en fait de connaissances musicales. La musique instrumentale s'exécute soit pour elle-même sans accompagnement de voix — soit pour accompagner un chant — soit comme une imitation plus ou moins libre de la mélodie vocale, ou comme un refrain instrumental se répétant après chaque couplet. Les mélodies purement instrumentales ne sont que des mélodies de danses, et le texte verbal en est perdu ; celles que les bergers jouent à leurs troupeaux représentent le plus souvent des variantes de mélodies vocales. Les mélodies dont la partie instrumentale alterne avec une partie vocale s'exécutent pendant les repas pour divertir les invités (ces chansons sont appelées *pesni na trapeza* « chansons de table »).

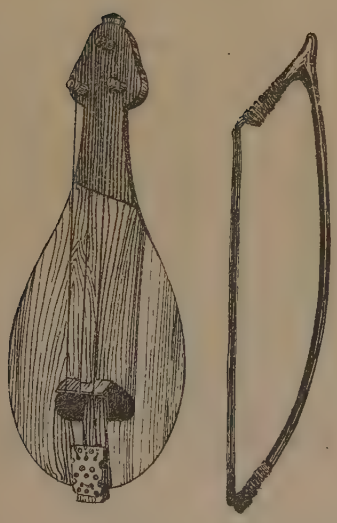
Le peuple donne le nom général de *svirila* à ses instruments de musique. Les principaux sont : la *gusla*, la *tambura*, la *gajda* et le *kaval*. Quelques musiciens professionnels, surtout les tsiganes, emploient aussi le violon, le tambour de basque et la grosse-caisse.

La *gusla* est un instrument à cordes sur lequel on joue avec un archet. Le nombre des cordes est de deux ou de trois. Cet instru-

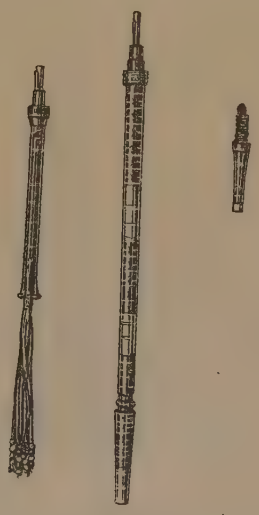
(1) Voir plus loin, chap. II.

Gajda

Tambura



Gusla



Parties de la gajda

ment, très ancien, semble-t-il, est de la famille du luth. Dans certains endroits on l'appelle *gădulka;* le peuple le nomme communément *gusla javorova,* c'est-à-dire la « *gusla* de platane » (d'après *javor* « le platane »). Il est connu de presque tous les peuples slaves. On peut entendre parfois des mélodies d'une rare beauté, exécutées sur cet instrument par des joueurs aveugles.

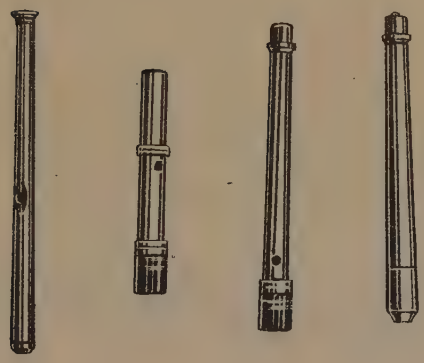
La *tambura* est également un instrument à cordes, sur lequel on joue au moyen d'un plectron appelé *tezane.* Elle ressemble à la mandoline; les cordes, au nombre de deux ou trois, sont métalliques. Cet instrument ne diffère surtout du précédent que par le manche, plus long et plus étroit que celui de la *tambura.* On ne peut s'empêcher d'en rapprocher le nom de celui de la *pandura* grecque (1). Le tremolo qu'on exécute au moyen du *tezane* indique exactement le rythme de la mélodie, car il nous donne un son pour chaque temps premier, tout comme un métronome à battements très rapides. Dans certaines régions, cet instrument, dont la structure est plus ou moins modifiée, est appelé *bugarina,* nom apparenté à celui de *bugarština,* qui désigne une sorte de chanson populaire répandue en Croatie et en Dalmatie.

La *gajda* est un instrument à vent semblable à la cornemuse. Il a un timbre aigu, perçant et glapissant. Le nom en est d'origine étrangère. Une outre (un soufflet) sert de réservoir d'air; on y souffle au moyen d'une sorte de chalumeau appelé *gajdunica;* un tube spécial, le *ručilo,* sert à produire un son continu ou l'*ison* qui accompagne la mélodie jouée par le chalumeau. C'est là un embryon de polyphonie. Les meilleurs joueurs de *gajda* appartiennent à la Bulgarie du Sud-Est. Dans certaines régions on donne à cet instrument le nom de *mešnica* (d'après *meh* « peau d'animal »).

Le *kaval,* instrument à vent, est un tube creux percé de plusieurs trous. Il ressemble à la flûte. Cependant l'embouchure n'en est pas de côté, mais à l'endroit où aboutit la cavité du tube. Le *kaval* diffère de la clarinette en ce qu'il n'a ni bec, ni anche, ni clefs; en outre, il n'est pas élargi à l'extrémité. Les bergers en jouent en gardant leurs troupeaux, et les brebis se familiarisent tellement avec les « appels » de cet instrument qu'à l'exécution de certains thèmes

(1) « ...d'où nous avons tiré *mandore et mandoline* » (TH. REINACH, *La Musique grecque,* Paris, 1926, p. 127).

Kaval et pištjalka



Parties du kaval

elles se rassemblent autour du musicien. Tous les bergers savent jouer de cet instrument. Il est usité également dans la musique de danse à l'occasion des fêtes villageoises. Les joueurs de *kaval* expriment par cet instrument leurs chagrins, leurs joies, leurs langueurs amoureuses. L'épithète la plus répandue du *kaval* est *meden*, provenant soit du mot *med* (miel), soit du mot *mêd'* (cuivre). La seconde interprétation étymologique paraît plus vraisemblable, mais l'on ne trouve pas pourtant de *kavals* en cuivre : tous les instruments de ce genre sont en bois. D'après M. Jordan Ivanov, le mot *kaval* proviendrait du turc *gavaldži* (1). Les pastoureaux se servent d'une sorte de *kaval*, de proportions réduites, appelée *pištjalka* (d'après le verbe *pištja* « crier », « siffler »). Les tsiganes bulgares, complètement slavisés, qui sont des musiciens professionnels par excellence, emploient aussi d'autres instruments, importés de l'étranger : le violon, la clarinette, la grosse-caisse, les cymbales, le tambour de basque, etc., que nous n'étudierons pas ici (2).

Les particularités tonales.

C'est ici que se pose la question des influences extérieures. Que les tonalités bulgares aient été teintées d'influences orientales, cela est incontestable. Cinq cents années de domination turque et, depuis plus de mille ans, le contact étroit avec l'Église d'Orient, ne sauraient avoir passé sans marquer une trace. Les nombreuses mélodies où l'on trouve l'intervalle de seconde augmentée entre deux secondes mineures du tétracorde révèlent des éléments tonaux qui sont propres à la musique perso-arabe. On y découvre également quelques-uns des modes antiques. Cependant, certaines mélodies, qui paraissent être demeurées de tous temps circonscrites au village qui leur avait donné naissance, possèdent une originalité tonale tout à fait particulière : ainsi, dans la plupart des villages situés sur le versant du Rhodope, la population, convertie à l'Islam depuis des siècles, continue à parler le bulgare et à chanter des mélodies à elle qui n'accusent aucune influence turque.

---

(1) *Cf.* JORDAN IVANOV, *Bălgarski narodni pesni*, lekcii četeni v Universiteta, Sofia, 1914, p. 19.

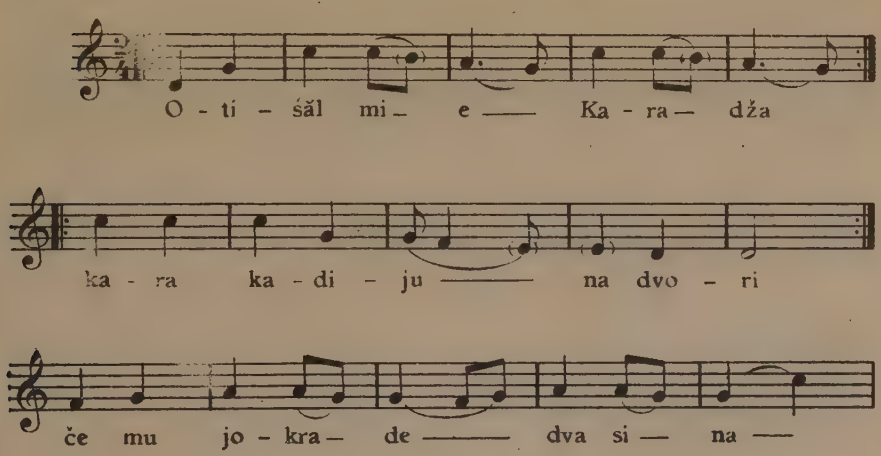
(2) Voir, pour l'historique de la question, NIEDERLE, *Život starých Slovanů*, III, pp. 702-734, et *Manuel de l'Antiquité slave*, II, pp. 322-328 ; sur les instruments de musique en Yougoslavie, voir l'étude de M. Murko dans les *Strena Buliciana*, Zagreb, 1924, pp. 683-687.

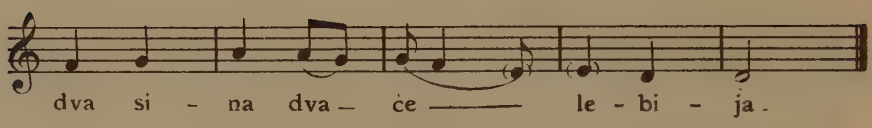
Il ne nous est pas possible de faire ici une étude approfondie des tonalités en usage dans la musique populaire des Slaves du Sud-Est. Nous ne le pourrions qu'au prix de travaux préalables sur les rapports des distances entre les trous des instruments à vent, sur les intervalles suivant lesquels les intruments à cordes s'accordent, sur les intervalles en usage dans les différentes mélodies, etc... Mais ce serait nous écarter du sujet central : une telle étude exigerait, à elle seule, un ouvrage spécial. Nous nous bornerons donc à fournir quelques exemples de chansons populaires intéressantes du point de vue tonal, en indiquant sur quelles gammes elles semblent être conçues.

L'affinité entre certains sons, telle qu'elle se manifeste dans la nature, peut être observée également dans les mélodies populaires. La gamme la plus simple et la plus naturelle devrait être constituée par quatre sons : le son fondamental, sa sous-dominante, sa dominante et son octave. Complétés par la tierce et la septième mineures, ces sons fondamentaux forment une gamme à cinq sons :

ré fa sol la do (ré)

On la trouve dans la musique chinoise et japonaise. Elle n'est pas étrangère non plus à la musique bulgare. Ainsi, dans la mélodie suivante (recueillie par A. Bukoreštliev et citée par Hristov, p. 49), les notes *si* et *mi* peuvent être interprétées comme des notes de transition :





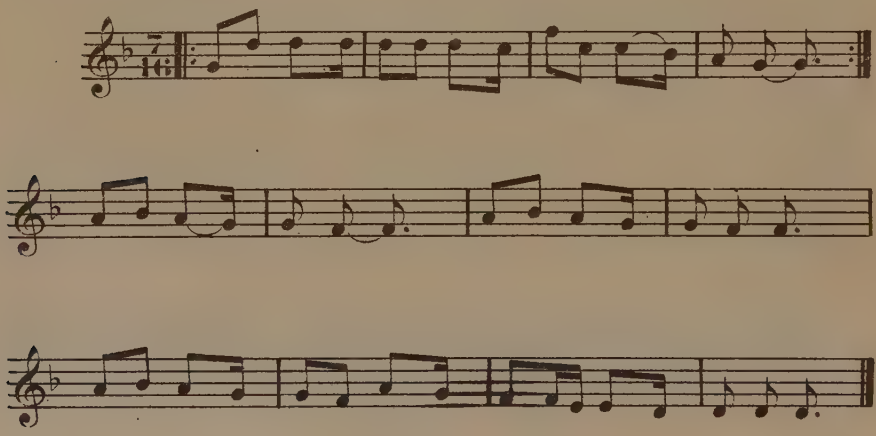
(Recueillie par A. Bukorešliev)

Si nous laissons à ces notes (*si* et *mi*) une importance égale à c des autres notes, la mélodie ci-dessus peut être considérée com appartenant au mode dit dorien.

Complétée par la seconde majeure et la sixte mineure, la gamme à cinq sons mentionnée plus haut donnera le mode dit éolien (en transposition), très employé dans la musique populaire bulgare :

ré mi fa sol la si (bémol) do (ré)

Par exemple : (1)

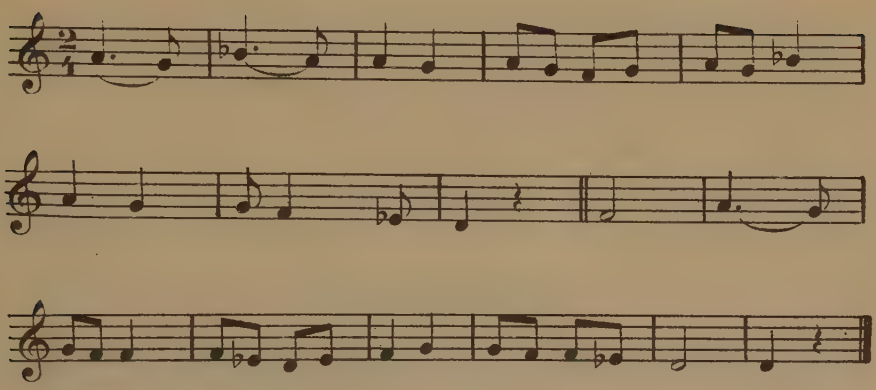


Si, dans la gamme précédente, on change le *mi* en *mi bémol*, on obtient une transposition du mode dit phrygien, également en usage dans la musique populaire bulgare :

ré mi (bémol) fa sol la si (bémol) do (ré)

Par exemple : (2)

(1) D. Hristov, *ibid.*, p. 58
(2) *Ibid.*, p. 58.



Très répandues aussi sont les chansons constituées par des gammes qui contiennent l'intervalle de seconde augmentée dans l'un des tétracordes. Nous y apercevons une influence perso-arabe par l'intermédiaire de la musique turque. Il en est ainsi dans la chanson *Mari mome černooko*, citée à la p. 157.

Outre de nombreuses particularités tonales dues à l'influence de l'Orient (nous y retrouvons les 18 *makam* de la musique perso-arabe), les mélodies bulgares présentent des singularités dont l'étude nous entraînerait trop loin. Bornons-nous à dire que les intervalles enharmoniques (de $^1/_4$ et de $^1/_3$ de ton) ne sont pas, non plus, étrangers à la musique populaire bulgare. Nous les retrouvons dans quelques chansons dont certains tons sont instables (ainsi dans la chanson *Daj go, Dane*, citée à la p. 137, où les $^1/_4$ de ton sont indiqués par des signes chromatiques entre parenthèses).

PREMIÈRE PARTIE.

LE VERS.

CHAPITRE PREMIER.

QUELQUES PRINCIPES DE LA VERSIFICATION POPULAIRE BULGARE.

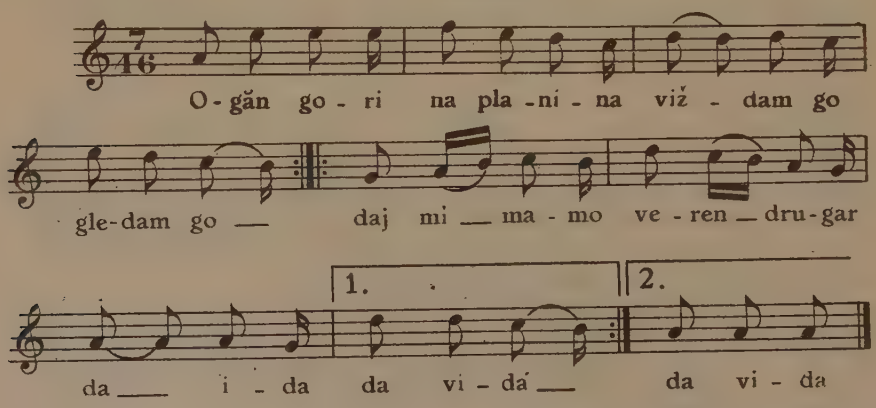
Lacunes dans la méthode de certains métriciens. — Quelques règles de la versification populaire peuvent être découvertes indépendamment du rythme musical. — L'étude du rythme musical est facilitée par les lois de la versification et vice-versa. — Connexion entre le rythme poétique et le rythme musical. — Délimitation des parties de la mélodie (phrases musicales, incises, etc...) au moyen de la versification. — Parité du nombre des syllabes dans les vers d'une poésie populaire. Rôle du nombre des syllabes. — Vers et couplets. — Coupe (césure) et diérèse. — Rôle de la fin des « mots métriques » ou « groupes accentuels ».

L'étude approfondie de la structure du vers populaire doit nous révéler plusieurs lois rythmiques qui régissent la mélodie. C'est pourquoi, avant d'aborder la partie fondamentale de notre sujet, à savoir le rythme dans les chansons, nous nous proposons de formuler succinctement les principes de la versification populaire, qui est si intimement liée avec le rythme musical.

Il serait risqué de prétendre déduire du rythme musical des chansons les règles de la versification populaire avant que ces rythmes ne soient suffisamment éclaircis et exactement déterminés. Quelques philologues croates (1), pourtant, ont cru pouvoir le tenter, et ils ont cherché à définir les vers d'après le rythme des mélodies

(1) Voir LUKA ZIMA, « *Nacrt naše metrike narodne obzirom na stihove drugih naroda a osobito Slovena* » (dans le *Rad Jugoslavenske Akademije*, vol. 48, Zagreb, 1879) et W. WOLLNER, « *Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes* » (dans *Archiv für slavische Philologie*, IX, Berlin 1886, pp. 177 et suiv.).

qui leur correspondaient. Ils se sont servi à cette fin du recueil de Fr. Kuhač (1) où, parmi les nombreux airs serbes et croates, figurent aussi quelques mélodies populaires bulgares des plus connues. Mais il se trouve que ces mélodies ne sont pas exactement notées du point de vue rythmique. Ainsi, la chanson *Ogăn gori na planina* (2), qui est très répandue dans le pays et sur laquelle s'exécute la danse dite *răčenica* (3) dont la mesure est à 7 temps premiers (7a/16) ou à 3 temps battus inégaux, est donnée par Kuhač dans la mesure à $^2/_4$; la chanson *Koj ke ti nosi* (4), dont le rythme est dans la mesure à $\frac{3+2+3}{8}$, c'est-à-dire dans une mesure à 3 temps battus inégaux (deux ternaires et un binaire au milieu), est dotée d'une mesure à $^2/_4$, etc... Le recueil entier n'offre uniformément que des rythmes binaires (et, par exception, des rythmes ternaires), alors qu'on sait assez maintenant, par les recherches ultérieures à celles de Kuhač, combien la musique des peuples balkaniques est riche en rythmes et en mesures variés. Les lois métriques déduites de rythmes musicaux inexactement notés ne peuvent pas être exactes. Tel est le cas de la mélodie suivante (notée à Panagjurište) :



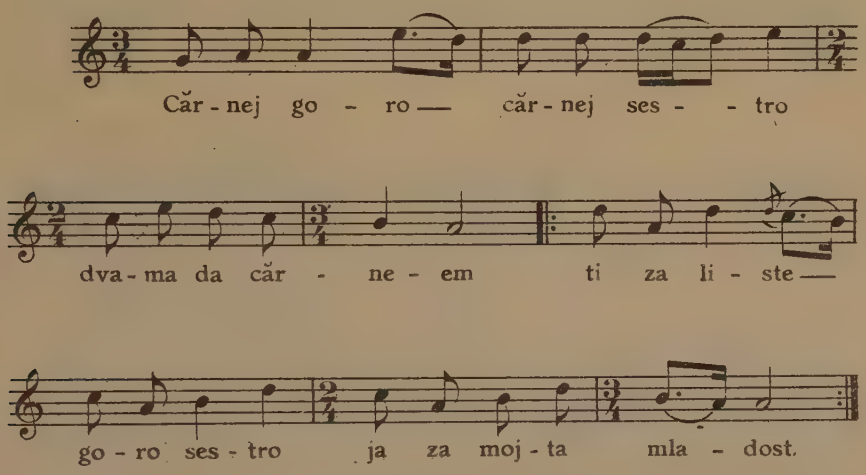
Chantée par N. Kosturkova

Kuhač a déformé cette mélodie en en transformant le rythme original en un rythme binaire : il va de soi que la notation qu'il en donne ne saurait autoriser aucune conclusion sur la structure des vers du texte.

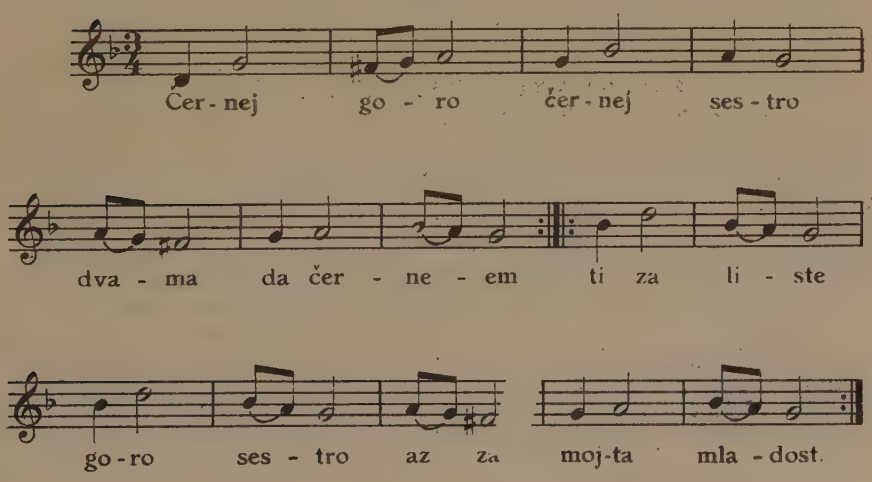
D'autre part, plusieurs mélodies populaires de rythmes différents

(1) Fr. Kuhač, *Južnoslovjenske narodne popjevke*, Zagreb, 1880.
(2) *Ibid.*, I, p. 120.
(3) Sur la mesure à 7a/16 de la *răčenica*, voir pp. 103 et suiv.
(4) Nous avons donné le rythme authentique de cette chanson à la p. 171.

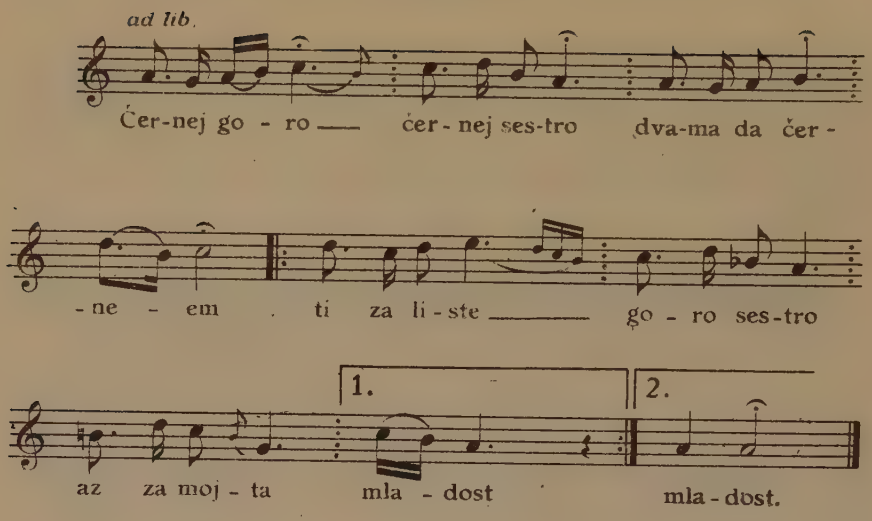
s'appliquent à des vers dont la structure est identique. Le cas est tellement fréquent que nous jugeons inutile de donner des exemples. Le nombre des mélodies de rythmes différents est beaucoup plus élevé que celui des types de vers. Parfois même une seule poésie se chante sur plusieurs mélodies dont les rythmes diffèrent sensiblement :



Recueillie par M. Stoin à Malko Tirnovo



Recueillie à Sofia



Recueillie à Panagjurište

Allons-nous conclure, conformément à la méthode de Budmani (1), Zima et Wollner, que les mêmes vers de cette seule et même poésie, qui s'adapte à trois mélodies de *rythmes différents*, ont trois structures métriques différentes suivant la mélodie dont ils épousent la forme ? Il est plus logique, nous semble-t-il, de penser que le rythme musical s'adapte au rythme oral et sert à mettre en relief les points importants du vers et de ses subdivisions (2).

Ce n'est pas dire que le rythme musical des chansons populaires ne puisse être utilisé avec profit dans les recherches sur la structure du vers et de ses éléments (hémistiches, membres métriques, syllabes longues et brèves, césures, etc...). Il sera précieux, au contraire, pour l'étude approfondie de la quantité approximative des syllabes, de la fonction des césures et des diérèses qui suivent les syllabes allongées, de la durée des subdivisions du vers, etc... Mais il faudra seulement que la valeur rythmique des mélodies soit d'abord exactement évaluée, et l'on devra se garder avant tout de confondre le

(1) PETAR BUDMANI, *Još jedan pokušaj o našoj narodnoj metrici*, 1876 (u programu Dubrovačke Gimnazije).

(2) Le rapport entre le rythme musical et la structure du vers dans les chansons populaires est traité au chap. V (pp. 83 et suiv.).

rythme musical et la structure du vers, malgré leur connexion intime. Il n'en reste pas moins que les lois essentielles de la versification populaire peuvent être déduites des textes verbaux considérés en eux-mêmes et indépendamment du rythme musical, comme cela a été remarqué très justement par T. Maretić (1). La recherche de ces lois est assurée par là même d'une autonomie qui la garantit contre les fausses notations et les fausses interprétations rythmiques des textes musicaux.

En effet, considérons une série de vers pris à une poésie populaire :

Sănja sănuvah, mane mo, sănja bălnuvah
V săbota večer, mane mo, sreštu nedelja,
Če sme imali, mane mo, kăštja visoki,
Kăštja visoki, mane mo, dvori široki...
...Părvija karăk, mane mo, ran bjal bosilek,
Vtorija karăk, mane mo, katmer kalafir,
Tretija karăk, mane mo, frenče aleno.
Az go polivam, mane mo, a păk to vehne... (2)

Il n'est pas besoin d'avoir recours à la musique pour faire les constatations suivantes :

a) Toute cette poésie est divisée par des pauses périodiques en plusieurs parties ayant le même nombre de syllabes ; nous les appellerons *vers* par définition et nous les écrirons à la ligne ;

b) D'autres pauses apparaissent toujours au même endroit à l'intérieur de chaque vers ainsi défini, et elles découpent ce vers, à leur tour, en parties égales ou inégales que nous appellerons *groupes métriques* (1) (dans l'exemple ci-dessus les pauses ou césures apparaissent après la cinquième et la huitième syllabe de chaque vers, ainsi que l'indique la virgule placée après chacune de ces syllabes) ;

---

(1) Cf. Tomo Maretić, « Metrika narodnih naših pjesama » (dans le *Rad Jugolavenske Akademije*, vol. 168, Zagreb, 1907).

(2) Jankov, « Bălgarski narodni pesni ot Besarabija » (dans le *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome XXVII, Sofia, 1913, p. 47).

(3) Le mot *hémistiche* est évité ici à dessein, parce que l'expression *groupe métrique* nous paraît plus souple. Les *groupes* peuvent être égaux ou inégaux, d'une étendue plus ou moins grande, etc... Parfois un *membre* (ou *pied*) peut jouer le rôle d'un *groupe* et vice-versa.

c) Dans chaque vers les groupes métriques se suivent dans le même ordre;

d) La fin du vers et celle de chaque groupe métrique coïncident avec la fin d'un mot entier : les pauses (césures) se trouvent entre des mots différents et ne séparent jamais deux syllabes du même mot, ni l'enclitique du mot principal;

e) Des coupes (ou *diérèses*), presque imperceptibles, divisent les groupes métriques supérieurs à 3 syllabes en des parties plus petites encore, que nous appellerons *membres métriques* (1). et qui peuvent être soit bisyllabiques, soit trisyllabiques (2).

f) L'ordre suivant lequel les *membres métriques* se suivent dans les *groupes métriques* et dans les vers peut ne pas être le même.

Dans l'exemple ci-dessus la pause principale apparaît après chaque treizième syllabe et découpe ainsi la poésie en des vers de treize syllabes. Deux pauses secondaires ou césures apparaissent après la cinquième et la huitième syllabe et découpent ainsi chaque vers en trois groupes inégaux : le premier et le troisième groupe sont composés de 5 syllabes tandis que celui du milieu en contient 3; cet ordre des *groupes* est le même pour tous les vers. Chaque groupe de 5 syllabes est composé de deux parties (l'une bisyllabique et l'autre trisyllabique) qui représentent les membres métriques et entre lesquels se trouve la diérèse.

Voici un autre exemple :

De ima | *vino* || *červeno*
Da ida | *da se* || *opija ?*
De ima | *dărvo* || *visoko*
Da ida | *da se* || *obesja ?*
De ima | *voda* || *dălboka*
Da ida | *da-se* || *udavja ?*
Ole le | *Bože* || *gorkana*
Koi | *pătišta* || *da fana ?*
De ima | *vărla* || *rakija*
Da ida | *da se* || *opija ?* (3);

(1) Les raisons pour lesquelles nous préférons la dénomination de *membre* à celle de *pied* sont données plus loin.

(2) Les membres *monosyllabiques* sont excessivement rares.

(3) JANKOV. *op. cit.*, n° 81, p. 29.

La césure apparaît après la cinquième syllabe et divise le vers (qui est un octosyllabe) en deux groupes inégaux : le premier groupe est composé de 5 syllabes, et le second de 3. Dans chaque vers le groupe de 3 syllabes est à la fin. Une coupe extrêmement légère (diérèse) divise chaque groupe de cinq syllabes en deux parties inégales (membres bi- et trisyllabiques). Dans tous les groupes pentasyllabiques de l'exemple ci-dessus le membre trisyllabique précède le membre bisyllabique, sauf dans le groupe du septième vers. Les diérèses cloisonnent des mots entiers. La fin de certains mots a une place fixe dans chaque vers et y joue un rôle important : ainsi, la cinquième syllabe de chaque vers est en même temps la syllabe finale du mot dont elle fait partie. Dans les deux exemples qui viennent d'être cités, on ne trouve aucun mot constitué de plus de trois syllabes (1).

Chez les anciens (Grecs et Romains) l'impression de rythme était donnée par des rapports de quantité. L'alternance des brèves et des longues était à la base non seulement de la versification, mais aussi du rythme musical. Si ces syllabes alternaient d'une façon périodique et régulière, le rythme était isochrone ; dans le cas contraire il était libre (2). La même loi était observée, à ce qu'il semble, dans la langue indoeuropéenne. D'après M. Meillet, les vers védiques, comme ceux du grec ancien, étaient caractérisés par deux principes essentiels : la place variable de l'accent mélodique et un rythme fondé sur la succession de syllabes longues et brèves (3). Certaines langues slaves, par exemple le tchèque, aujourd'hui encore, distinguent nettement des syllabes longues et brèves, et l'accent ne coïncide pas nécessairement avec les longues (4). En bulgare, la distinction des longues et des brèves n'est pas si nette, et l'on est fondé à dire que les rapports de quantité ne sont pas un facteur essentiel dans la versification. L'accent mélodique, mélangé çà et là d'un

---

(1) Cette règle ne saurait être strictement observée dans toutes les poésies populaires et subit plusieurs exceptions, car l'aède ne peut pas employer seulement des mots mono- bi- et trisyllabiques.

(2) Cf. A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, 3e éd., Paris, 1930.

(3) Cf. A. Meillet, *Les origines indoeuropéennes des mètres grecs*, Paris, 1923.

(4) Cf. Fr. Trávníček, « De la quantité en tchèque », *Revue des Études slaves*, I, 1921, p. 204.

accent d'intensité plus ou moins faible suivant les régions du pays (1), ne joue pas, non plus, un rôle appréciable dans la versification populaire, alors qu'il est un élément de première importance dans la poésie savante. En effet, l'analyse de quelques vers suffit à nous montrer que l'accent, dont la place varie dans un seul et même mot suivant les dialectes (2), n'a pas, dans le vers populaire non plus, une place fixe et, par conséquent, n'est pas un élément essentiel de la versification :

Pofali se ‖ *Kalina Malina,*
Če e moma ‖ *ot velika roda.*
Neja momăk ‖ *ne moj pregovori,*
Pregovori, ‖ *pri neja da sedne*
Kamo li ti ‖ *kitka da i zeme.*
De ja začu ‖ *ot zelena gora —*
Prestori se ‖ *v selo dobăr junak*
Imeto mu ‖ *Nikola Gidija,* (3).

Représentons chaque syllabe par un trait, en marquant les syllabes accentuées par le signe ' ; les vers ci-dessus auront le schéma métrique suivant :

— — — — ‖ — — — — — —
— — — — ‖ — — — — — —
— — — — ‖ — — — — — —
— — — — ‖ — — — — — —
— — — — ‖ — — — — — —

(1) Cet accent n'existe presque pas dans les régions du Sud-Ouest et se sent de plus en plus au fur et à mesure qu'on va vers le Nord.

(2) On dit indifféremment: *sélo* et *seló*, *hódil* et *hodíl*, *svíril* et *sviríl*, *ekná* et *ékna*, *vikná* et *víkna*, *dóbăr* et *dobăr*, etc... Les mots offrant de pareilles variations sont très nombreux en bulgare.

(3) Jankov, « Bălgarski narodni pesni ot Besarabija » (*Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis*, XXVII, 1913, p. 33).

— — — — || — — — — — —

— — — — || — — — — — —

— — — — || — — — — — —

Autre exemple :

Momiče, čeren || *djavolo,*
Ne mi minavaj || *prez dvori*
Da mi zadavaš || *kahări,*
Kahări, težki || *jadove...*
...Beri gi, libe, || *beri gi,*
Turgaj gi v kujum || *džobove*
Da stanat beli || *grošove...*
...Ša idem, libe || *na pazar...* (Jankov, p. 17, n° 32).

Schéma métrique :

— — — — — || — — —

— — — — — || — — —

— — — — — || — — —

— — — — — || — — —

— — — — — || — — —

— — — — — || — — —

— — — — — || — — —

— — — — — || — — —

On pourrait citer des milliers d'exemples analogues. Il est facile de voir que l'accent peut apparaître sur n'importe quelle syllabe dans le vers, donc qu'il n'a pas une place déterminée. Mais ce n'est pas

dire qu'il ne joue aucun rôle dans le vers populaire. De fait, c'est autour de la syllabe accentuée que gravitent les autres syllabes du groupe métrique, car il y a dans chaque groupe (même dans chaque membre) une syllabe qui est plus accentuée que les autres, quelle qu'en soit la place et sans que cette place ait en elle-même une importance. La variabilité de l'accent produit une richesse rythmique et évite l'impression d'un mouvement à saccades régulières et monotones.

Dans le vers populaire l'effet de rythme n'est donc produit ni par l'alternance de syllabes longues et brèves, ni par la répétition d'un accent apparaissant toujours à la même place, — mais par le décompte des syllabes et par l'apparition périodique, à l'intérieur de chaque vers et à des places fixes, d'une pause plus ou moins longue. Cette pause peut, suivant les cas, porter des noms différents : coupe, repos, césure, diérèse (1), etc... Elle sert à jalonner le vers en le décomposant en des compartiments égaux ou inégaux, cependant que le nombre des syllabes reste fixe dans tous les vers de la même pièce. La césure résulte du fait que l'aède choisit et arrange les mots de telle sorte que la fin de certains mots apparaisse périodiquement toujours après le même nombre de syllabes. Si nous numérotons les syllabes d'une poésie populaire et si nous choisissons par exemple pour période le nombre 4, chaque quatrième syllabe (c'est-à-dire les syllabes 4, 8, 12, 16, etc.) doit être la syllabe finale du mot dont elle fait partie. En commentant la pensée de M. Meillet, M. Maurice Emmanuel écrit : « ...On ne peut que mentionner ici un jalon additionnel résultant de la *coupe* des mots à une place définie du vers : une fin de mot doit se trouver à un certain rang dans le décompte des syllabes » (2). Le rôle important de la fin des unités sémantiques, mots ou groupes, était signalé aussi par Gauthiot : « ...Parmi les tendances générales du langage, l'une des plus claires est celle qui entraîne les fins des mots vers des buts propres » (3).

Dans l'exemple ci-dessus la coupe apparaît entre la cinquième et

---

(1) Cf. JORDAN IVANOV, *Bălgarski narodni pesni* (série de conférences faites en 1914 à l'Université de Sofia) ; LUKA ZIMA, « Nacrt naše metrike narodne », *Rad*, vol. 48 et 49, 1879 ; T. MARETIĆ, « Metrika narodnih naših pjesama », *Rad*, vol. 168, 1907.

(1) Maurice EMMANUEL, « Le rythme d'Euripide à Debussy », *Compte rendu du Ier Congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 110.

(2) GAUTHIOT, *La fin du mot en indoeuropéen*, Paris, 1913, p. 2.

la sixième syllabe de chaque vers, tandis que dans l'exemple précédent elle se trouvait entre la quatrième et la cinquième syllabe. L'analyse de chaque vers nous révélera une ou plusieurs coupes plus ou moins nettement dessinées. Nous les trouverons, en général, entre deux mots différents. Il est rare qu'elles séparent le mot principal de l'enclitique ou du proclitique. Ainsi, dans les vers :

... Taman si	*sănja*	*zaspala,*
Tihăn mi	*vetrec*	*povjalo,*
Dafinka	*ot săn*	*săbudi...* (Jankov, p. 17, n° 30).

les mots *si* et *mi* sont des enclitiques des mots *taman* et *tihăn*, tandis que *ot* est proclitique du mot *săn*. Or, la coupe a lieu après l'enclitique et devant le proclitique. Mais c'est là, il est vrai, une règle difficile à observer, et à laquelle on constate des exceptions, surtout lorsque le poète est obligé d'employer des mots longs.

Ainsi, les coupes divisent chaque vers en des compartiments égaux ou inégaux que nous avons appelés *groupes métriques*. Ces compartiments, en général, sinon toujours, sont remplis de mots entiers et représentent des *groupes accentuels*. Ici la syllabe finale a une fonction importante : les coupes ou césures représentent en quelque sorte un allongement de cette syllabe qui marque la limite du groupe métrique.

Tout ce que nous venons de dire ne se rapporte qu'à la poésie populaire. Les vers savants sont soumis aux lois de l'accent. Il suffit de suivre le développement de la poésie bulgare pour se rendre compte du changement qui s'est opéré dans la versification savante. Au fur et à mesure que cette poésie subit l'influence étrangère et en particulier l'influence russe, elle s'affranchit des lois de la métrique populaire (essentiellement syllabique) pour se soumettre à celles de la versification dite « rythmique » qui est fondée sur la place fixe des syllabes accentuées dans le vers. En effet, les poètes de la première époque (Botev, Karavelov, Petko Slavejkov, etc.) hésitent encore entre la métrique populaire et la versification savante des auteurs russes, et ils semblent s'orienter spontanément vers la tradition populaire, malgré qu'ils aient tous subi l'influence de la culture russe. Ainsi, Hristo Botev et Petko Slavejkov ont écrit des poèmes conçus

d'un bout à l'autre dans le style populaire et d'après la versification syllabique :

3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Ne plači,	*majko,*	*ne tăži*
Če stanah	*azi*	*hajdutin,*
Hajdutin,	*majko*	*buntovnik,*
Ta tebe	*kleta*	*ostavih*
Za părvo	*čedo*	*da žališ,* etc.

(Hr. Botev, *Buntovnik*).

3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Djulgeri	*češma*	*gradili;*
V selo se	*duma*	*razčulo,*
Če să	*Gergana*	*vgradili*

(P. R. Slavejkov, *Izvorăt na Belonogata*).

Tous ces vers sont des octosyllabes de la forme

— — — | — — | — — —

étudiée plus loin (voir p. 48). Ce n'est pas ici le lieu d'énumérer toutes les étapes par lesquelles la versification bulgare a passé pour aboutir à l'état actuel où la place fixe de l'accent dans chaque vers est de première importance. Dès l'époque d'Ivan Vazov, la métrique savante bulgare est déjà entièrement sous le signe de la poésie russe. Partant de l'hypothèse que l'accent fournit la quantité aux syllabes sur lesquelles il se place, les poètes bulgares, à l'instar de leurs maîtres russes, pour obtenir l'effet des anciens pieds métriques (iambe, trochée, dactyle, etc.), ont cru qu'il suffit de substituer à chaque longue une syllabe accentuée et à chaque brève une syllabe atone. C'est ainsi que le poète Ivan Vazov a utilisé le dactyle dans sa poésie *Oblaci :*

— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪
Óblaci	*skítnici*	*óblaci*	*stránnici*

CHAPITRE II.

LES SUBDIVISIONS DU VERS ET LEUR RÔLE DANS LE RYTHME MUSICAL.

Les membres bisyllabiques et trisyllabiques. — Le membre monosyllabique indépendant. — L'accent tonique dans les membres métriques et dans les mesures musicales. — Les subdivisions du vers déterminent celles de la mélodie.

Les plus petits compartiments du vers sont les groupes de deux et de trois syllabes (1). Nous les appellerons *membres métriques* ou simplement *membres* (2). M. Jordan Ivanov en parle également : « ...Chaque vers se compose de petits groupes rythmiques qui contiennent de deux à six syllabes, et la pause qui les divise ressemble à la césure » (*Bălgarski narodni pesni*, p. 22). Le plus souvent ce sont des mots entiers de deux ou de trois syllabes, les proclitiques et les enclitiques étant considérés comme partie intégrante des mots principaux auxquels ils s'attachent :

Ot carja	*haber*	*doftasa :*
Koj ima	*sina*	*da prati*
Na carja	*služba*	*da služi.*
Koj nema	*sam si*	*da ide.*
Nano mi	*Nano*	*čorbadži,*
Toj nema	*sina*	*da prati,*
Toj ima	*devet*	*dăšteri.*

(Jordan Ivanov, *op. cit.*, p. 22).

(1) T. Maretić n'admet que des groupes de trois, quatre, cinq et six syllabes Cf. *Metrika narodnih naših pjesama*, p. 13.

(2) Nous évitons intentionnellement le nom de *pieds métriques* parce que les syllabes qui font partie d'un membre ne sont soumises ni aux lois de la quantité, ni aux règles de l'accent fixe ; le rythme d'un membre est caractérisé uniquement par le nombre de ses syllabes.

Le mot *da* est proclitique de *prati, služi, ide; na* et *ot* sont proclitiques de *carja; si* est enclitique de *sam*, et *mi* de *Nano*. Si, de temps en temps, le poète est obligé d'employer un mot de plus de trois syllabes, il fera nécessairement une infraction au principe de l'indivisibilité des mots. Mais cette exception n'est pas de nature à ébranler la règle. Ainsi :

...Ne sjadaj,	*libe,*	*pri mene,*
Naj sjadaj,	*libe,*	*srešta mi,*
Če imam	*sestra*	*goljama*
Da vidi,	*kăskăndisva me...*	

(Jankov, *op. cit.*, p. 44).

ou :

Damjanovata		*majčica*
Tja na Damjana		*dumaše :*
Damjane,	*sinko,*	*Damjane,*
Zašto ti j	*konče*	*zaprjalo,*
Zaprjalo,	*ošte*	*postalo ?*

(*Ibid.*, p. 45).

Ce sont les membres bisyllabiques et trisyllabiques qui restent à la base de toute construction plus étendue. Répétés ou combinés entre eux, ils forment des groupes métriques de quatre, ou cinq ou six syllabes. Le principe du groupement des éléments par deux et par trois est typique dans l'art populaire bulgare; on retrouve ce principe également dans la formation du rythme musical, où les temps premiers sont groupés soit par deux, soit par trois (1).

Il arrive parfois qu'une syllabe (généralement la syllabe finale du vers ou du groupe métrique) se trouve prise entre deux pauses (diérèses), ou bien reçoive un accent égal à celui des syllabes accentuées dans les autres membres. Elle représente ainsi un membre monosyllabique indépendant et peut être considérée comme un membre catalectique provenant soit d'un membre normal bisyllabique dont la deuxième syllabe, étant moins accentuée, a disparu, soit d'un membre trisyllabique dont la dernière syllabe, en raison de son importance.

(1) Voir plus loin, chap. X, XI et XII.

est particulièrement accentuée et a en conséquence une durée égale ou supérieure à celle des deux syllabes précédentes (ce qui se voit surtout dans le rythme musical où, comme nous le constaterons, chaque mesure est généralement occupée par un membre). Ce phénomène est mieux mis en évidence par la mélodie des chansons qui allonge la syllabe précédant la césure. Mais l'indépendance du membre « catalectique » est sensible également, même à défaut de cette mélodie : il s'agit toujours d'un mot monosyllabique qui ne se trouve ni devant un enclitique ni après un proclitique, et qui est presque toujours accentué. Si la syllabe précédente est également accentuée, l'indépendance du mot monosyllabique se sent encore plus nettement :

Libe le, | *libe le,*
Gol fudulino
Ot dé | zé | *ot* dé | zé
Gašti če dojde ?
(Jankov, p. 30, n° 82).

La pause (diérèse) devant le membre monosyllabique est sensible même à défaut d'accent sur la syllabe précédente :

De bre | dé | *gerdančeto*
Iha | há | *kolančeto* (1)

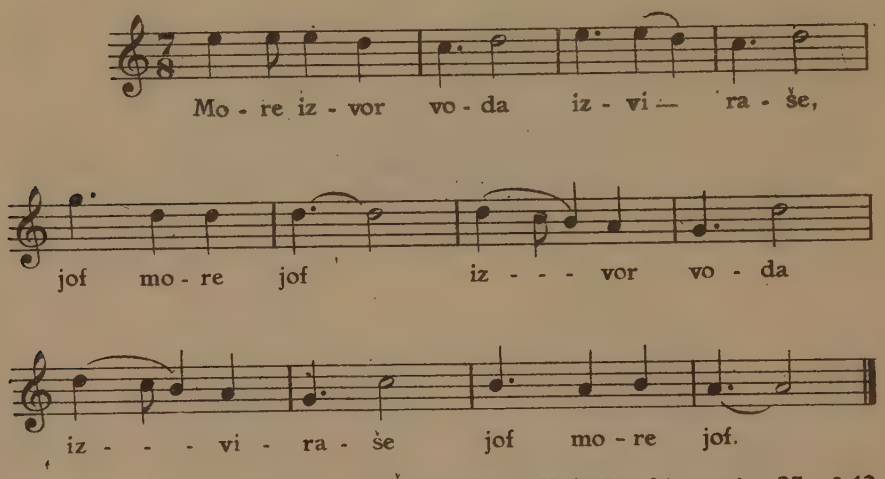
Jala. Minko, jala, pile, | *jála* | dé (2)

More | *izvor* | *voda* | *izvi-* | *raše*
Jof, | *more* | jof.
More | *do iz-* | *voro* | *moma* | *stoi*
Jof | *more* | jof.
(Češmedžiev, *Makedonski pesni*, Sofia, 1926, p. 37, n° 43).

Le refrain *jof more jof*, bien qu'il contienne quatre syllabes, ne saurait être considéré comme composé de deux membres bisyllabiques (par ex. *jof mo-* | *re jof*) car la coupe de *more* en *mo-* | *re* n'est

(1) D. Hristov, *Tehničeskija stroež na bălgarskata narodna muzika*, p. 67.
(2) D. Hristov, « Ritmičnite osnovi na bălgarskata narodna muzika ». *Sbornik za narodni umotvorenija*, XXVII, 1913, p. 32.

pas naturelle; cela est particulièrement frappant dans la mélodie où le dernier membre monosyllabique *jof* a la durée d'une mesure entière, donc égale à celle des trois syllabes précédentes :



Češmedziev, Makedonski pesni, p. 37, nº 43.

Nous avons vu plus haut qu'aucune restriction ne règle la place de l'accent dans la versification. Cependant, chaque membre métrique contient en général une syllabe plus accentuée que les autres, et les constatations que l'on fait à cet égard sont les suivantes :

1. La syllabe unique du membre *catalectique* (*monosyllabique indépendant*) est toujours accentuée ;

2. Dans le membre *bisyllabique* deux cas se présentent :

a) La syllabe accentuée précède la syllabe atone :

Šétba | *šéta* | *Márko* | *Krále-* | *viča.*

Il en est ainsi dans le second membre des vers 2, 3, 5 et 7 de la chanson *Ot carja haber doftasa* (citée p. 32) :

Koj ima	sína	*da prati*
Na carja	slúžba	*da služi.*
Nano mi	Náno	*čorbadži...*
...Toj ima	dévet	*dàšteri.*

Le second membre (bisyllabique) de chacun de ces vers représente un pied métrique que quelques métriciens (Vuk Karadžić et autres) appellent, à tort ou à raison, *trochée* (— ∪) (1).

b) La syllabe accentuée suit la syllabe atone. Il en est ainsi dans le second membre (bisyllabique) des vers 1 et 4 de la même chanson :

Ot carja	habér	*doftasa...*
Koj nema	samsí	*da ide...*

D'après Vuk Karadžić les pieds métriques occupés par les mots *haber* et *samsi* seraient des iambes (∪ —)

3. Dans le membre *trisyllabique* trois cas se présentent :

a) La syllabe accentuée précède les deux autres syllabes. Il en est ainsi dans le premier et le troisième membre du vers 5 du même exemple :

Náno mi	Nano	*čórbadži*

Vuk Karadžić considère les pieds constitués par les mots *Náno mi* et *čórbadži* comme des dactyles (— ∪ ∪).

b) La syllabe accentuée se trouve entre les deux autres syllabes. Tels sont le premier et le troisième membre (trisyllabiques) des vers 1, 2, 3, 4 et 5 du même exemple :

Ot cárja	haber	*doftása*
Koj íma	sina	*da práti,*
Koj néma	samsi	*da íde*

Les membres *ot carja, doftasa, koj ima, da prati,* etc., représentent des amphibraques (∪ — ∪).

c) La syllabe accentuée suit les deux autres syllabes, ainsi dans le troisième membre du vers 7 :

...Toj ima	*devet*	dăšterí

C'est un anapeste (∪ ∪ —).

---

(1) L. Milovanov, *Opit nastavlenja k srpskoj sličnorečnosti*, Vienne, 1833. Voir la préface de Vuk Karadžić.

L'accent n'apparaît pas toujours d'une façon nette. Les mots composés de plus de trois syllabes présentent souvent des cas douteux :

Damjano- vata | majčica... (Jankov, p. 45).
Naj naprež- nata | gemija... (*Ibid.*, p. 48).
Po soka- cite | da hodiš... (*Ibid.*, p. 51).

Mais l'aède préfère les mots courts, dont le nombre dans la poésie populaire dépasse celui des mots composés de plus de trois syllabes. Parfois, dans toute une chanson, on ne trouve pas un mot dépassant cette limite :

Damjane, | sinko | Damjane,
Zašto ti j | konče | zaprjalo,
Zaprjalo, | ošte | postalo ?
Dali e | ot zlo | gledane,
Ili ot | mnogo | karane ?
Damjan | mama si | dumaše :
— Kato ma | pitaš, | da kaža...

(*Ibid.*, p. 45).

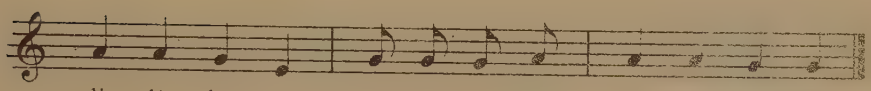
En tout état de cause, l'analyse de plusieurs chansons populaires nous montre que l'accent, si important dans la versification savante (1), ne joue pas un rôle appréciable dans la poésie populaire. Il peut se trouver sur n'importe quelle syllabe du membre métrique, sans être obligé d'apparaître sur la même syllabe dans le vers suivant. Il est à remarquer, en outre, que l'accentuation d'un même vers varie suivant les dialectes.

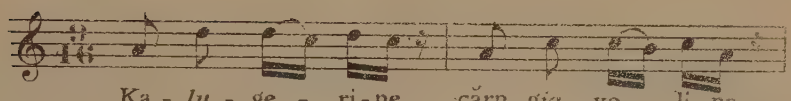
Les syllabes accentuées, d'autre part, ne coïncident ni avec les *temps forts*, ni avec les *temps allongés* (*temps ternaires*) de la mesure dans la mélodie correspondante. C'est ainsi que, dans les exemples suivants, la syllabe affectée d'un accent (elle est imprimée ici en italique) se trouve souvent sous une note remplissant un temps faible de la mesure, alors qu'une syllabe atone coïncide par contre avec un temps fort (2).

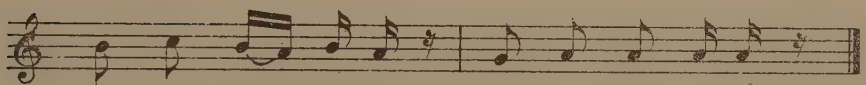
(1) Dans cette versification, comme nous l'avons vu, il apparaît toujours à la même place du pied et alterne d'une façon régulière et périodique avec les syllabes atones.

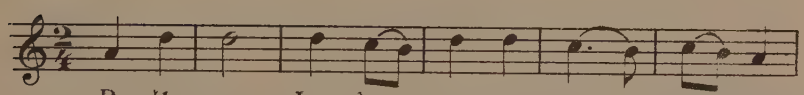
(2) Les trois exemples cités sont tirés de l'ouvrage de M. Vasil Stoin, *Bălgarska narodna muzika, metrika i ritmika*, Sofia, 1927, pp. 45, 53 et 57.

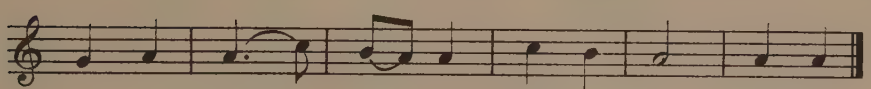
De - no ma - ri go - ri - ce le De - no ma - ri


li - lja ko - va De - no ma - ri li - lja ko - va

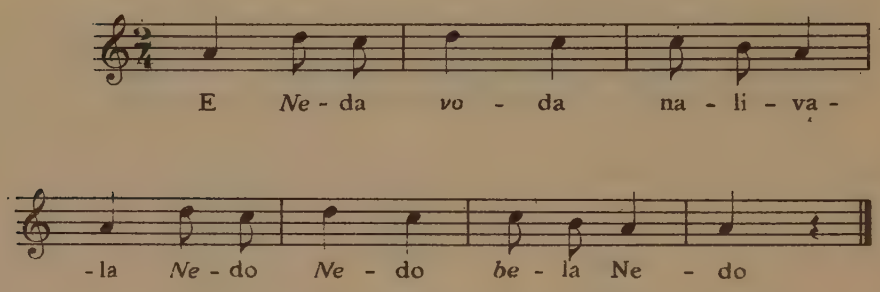

Ka - lu - ge - ri - ne cărn gja - vo - li - ne


Ka - lu - ger — gle - da iz ma - na - sti - ra

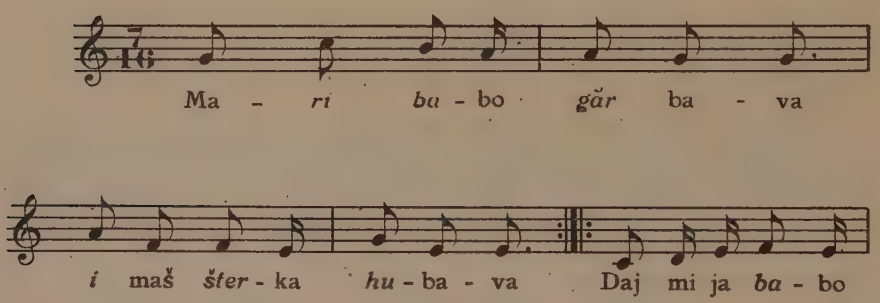

Po - šla e La - da — ra - no za — vo - du

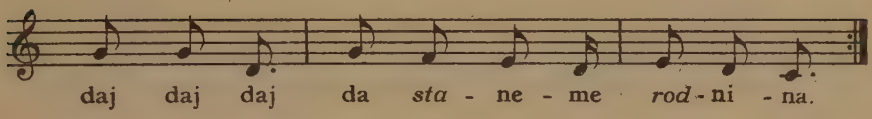

oj La - do — La - do mo - mi - če mla - do

Parfois la note correspondant à la syllabe accentuée du mot est plus haute que celle qui correspond à une syllabe non accentuée Ainsi dans la chanson suivante (Stoin, p. 56) :



Dans le mot *Néda*, la note *ré* qui se trouve sur la syllabe accentuée *Né* est plus aigüe que la note *do* correspondant à la syllabe non accentuée *da* : dans le mot *vóda*, à la syllabe accentuée *vó* correspond la note *ré* et la syllabe atone *da* se trouve sous la note *do*, plus grave que le *ré* précédent ; dans le mot *béla* à la syllabe accentuée *bé* correspond un *do* et à la syllabe atone *la* un *si*, etc... On peut faire les mêmes observations pour la chanson suivante, recueillie à Panagjurište :





Chantée par P. Sapundžiev

Il faudrait cependant, pour aboutir à des conclusions précises, analyser des milliers de chansons et dresser des tables de statistique. Alors, peut-être, pourrait-on affirmer avec une rigueur plus absolue que l'accent tonique, dont le rôle est très réduit non seulement dans la versification populaire, mais aussi dans le rythme musical, joue un rôle important dans la formation de la ligne mélodique. Mais, dans l'ensemble, et jusqu'à plus ample informé, l'instabilité même de cet accent est loin de corroborer pareille hypothèse.

Nous avons vu plus haut que les principes essentiels de la versification peuvent être établis sans qu'il soit besoin de recourir à la musique. Bien plus : les principes ainsi établis peuvent être utilisés avec profit pour l'analyse des rythmes musicaux. Les Grecs mesuraient le rythme de la mélodie au moyen des syllabes du texte correspondant (longues et brèves), la valeur de la brève leur servant d'unité (1). Sans doute ne pouvons-nous pas nous servir des lois de la versification pour évaluer les durées rythmiques dans la musique populaire (on verra dans le chapitre VII quelle méthode nous avons utilisée pour cette évaluation). Mais nous pouvons du moins, en nous fondant sur la structure du vers, délimiter les périodes, demi-périodes, phrases, incises et motifs musicaux (2). De ce point de vue, le rôle de la césure et de la diérèse est considérable Mathis Lussy écrit : «Prenez quelques romances, chansonnettes ou chœurs, placez-y, au-dessus de la note qui correspond à la dernière syllabe de chaque vers, une grosse barre verticale, et vous obtiendrez des groupes de mesures dont chacun porte le nom de rythme. Un rythme est donc l'ensemble des notes qui correspondent à un vers » (3).

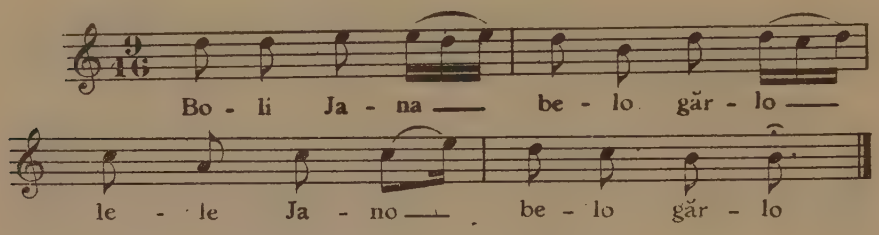
Les correspondances entre les subdivisions du vers et les parties de la mélodie sont frappantes. La fin d'un vers ou d'une de ses subdi-

(1) Cf. Théodore REINACH, *La musique grecque*, Paris, 1926.

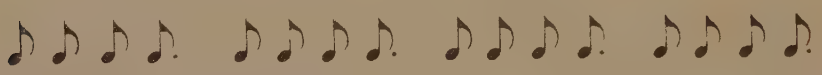
(2) La question de l'analyse rythmique au moyen des lois de la versification est traitée au chapitre VI.

(3) Voir MATHIS LUSSY, *Traité d'expression musicale*, Paris, 1874, ch. IV, p. 13.

visions (membres) marque aussi la fin de la période musicale ou de ses parties (demi-période, membre de phrase, motif). De même, les pauses ou les coupes à l'intérieur du vers trouvent toujours une correspondance respective dans le rythme de la mélodie : cadences rythmiques, notes allongées, silences, respiration, points d'orgue, etc... Ainsi : (1)

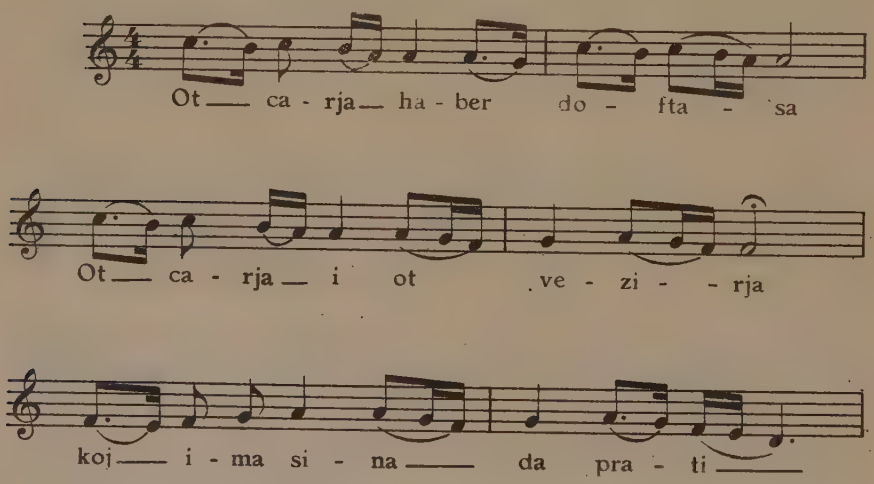


Cette chanson a le schéma rythmique suivant :

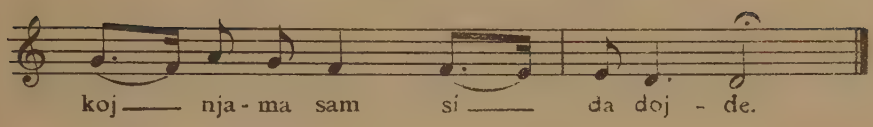


La croche pointée correspond à la syllabe finale de l'hémistiche et marque la césure.

Autre exemple (Jankov, *op. cit.*, p. 72) :



(1) V. D. Hristov, *article cité, Sbornik za narodni umotvorenija*, XXVII, p. 22



Il ne paraît pas nécessaire de tracer le schéma rythmique de cette chanson pour voir que la fin de chaque vers est marquée par une blanche (la durée la plus longue de la mélodie) ou par un groupe équivalent de notes liées ensemble. Nous avons déjà analysé le texte de cette chanson à la p. 33 et nous avons vu que chaque vers se subdivise en deux groupes métriques inégaux, l'un de 5, l'autre de 3 syllabes :

5 syllabes	3 syllabes
Ot carja haber	*doftasa,*
Ot carja i ot	*vezirja :*
Koj ima sina	*da prati*

Or, nous voyons que, dans la mélodie, à chaque groupe métrique correspond une mesure et que la césure coïncide avec la barre de mesure.

L'examen des rapports entre le texte et le rythme des mélodies correspondantes sera poursuivi au chapitre V

CHAPITRE III.

VERS DE MOINS DE DOUZE SYLLABES.

Le tétrasyllabe. — Le pentasyllabe. — Les deux formes de l'hexasyllabe. — Les trois formes de l'heptasyllabe. — L'octosyllabe (3 formes). — Le vers de neuf syllabes (3 formes). — Les sept formes du décasyllabe. — Le vers de onze syllabes (6 formes). — Place des coupes intérieures. — Structure des différents vers suivant la place des membres bi- et trisyllabiques.

Les divers types de vers, considérés en fonction de ce qui vient d'être dit sur la versification populaire, peuvent être classés comme suit : A. Tétrasyllabes ; B. Pentasyllabes ; C. Hexasyllabes ; D. Heptasyllabes ; E. Octosyllabes ; F. Nonasyllabes ; G. Décasyllabes ; H. Hendécasyllabes.

A. — *Tétrasyllabe.*

C'est le vers le plus court. Il est très rare. Sa structure est la suivante :

— —	— —
2 syllabes	2 syllabes
Šetom	*šeta*
Malka	*moma,*
Šetom	*šeta,*
Dvori	*mete.*

(Jordan Ivanov, *op. cit.*, p. 24).

Moma	*ide*
Ot mi -	*ene,*
Ludo	*ide*
Ot pi -	*ene.*

(Češmedžiev, *op. cit.*, p. 32, n° 37).

Une légère diérèse divise le tétrasyllabe en deux membres bisyllabiques.

B. — *Pentasyllabe.*

Les pentasyllabes, très fréquents dans la poésie populaire bulgare, apparaissent sous deux formes :

A) 2+3 — — | — — —
B) 3+2 — — — | — —

Exemples :

	2 syllabes	3 syllabes
A)	*Tinke*	*latinke,*
	Šeker	*jabulka...* (Stoin, op. cit., p. 48, n° 89).
	Hristo	*na Angel*
	Tihom	*govori...*
	...Ili	*si imaš*
	Stara	*majčica ?...* (Jankov, *op. cit.*, p. 71, n° 204)

	3 syllabes	2 syllabes
B)	*Trăgnala*	*mi e*
	Černoka	*Bojka...* (Stoin, *ibid.*, p. 37, n° 46).
	Zasaka	*Marko*
	Hubava	*Jana* (*Ibid.*, p. 38, n° 50).

C. — *Hexasyllabe.*

Il apparaît sous deux formes :

A) Soit comme composé de trois membres bisyllabiques :

— — | — — — — ou 2+2+2

B) Soit comme composé de deux membres trisyllabiques :

— — — | — — — ou 3+3

Ainsi :

	2 syllabes	2 syll.	2 syll
A)	*Stano,*	*mome*	*Stano,*
	Stano	*Mlade-*	*nova,*
	Zatril	*săm si,*	*Stano...* (*Ibid.*, p. 36, n° 42).
	Jana	*bilje*	*brala,*
	Jano,	*mome*	*Jano...* (*Ibid.*, p. 42, n° 66).
	Džanăm,	*bate*	*Negjo,*
	Džanăm,	*posvi-*	*ri ni*
	S tvojta	*dobra*	*gajda...* (*Ibid.*, p. 41, n° 60).

	3 syllabes	3 syllabes
B)	*Jurdano,*	*Jurdanke,*
	Edninka	*na mama*
	Kato străk	*bosilek*
	Dva străka	*liljaka...*
	...Če šte da	*poteče...*
	Če šte da	*iznikne*
	Bjal čărven	*trandafil...* (1)
	Kirlivi,	*ovčari,*
	Ot gore	*slazjaha*
	Kirlivi	*sădrani,*
	Sădrani	*neprani...* (2)

D. — *Heptasyllabe.*

Il se présente sous trois formes :

A) Deux membres bisyllabiques (qui constituent le premier groupe métrique) suivis d'un membre trisyllabique servant de second groupe métrique, soit :

— — | — — || — — — ou 2 + 2 + + 3 ;

B) Un membre trisyllabique représentant le premier groupe métri-

(1) Bojčev, *Bălgarski narodni pesni s melodii*, Sofia, 1918, p. 25, n° 44.
(2) *Ibid.* p. 52, n° 73.

que, suivi de deux membres bisyllabiques qui forment le second groupe ou hémistiche, soit :

— — — ‖ — — | — — (1) ou 3 | + 2 + 2 ;

c) Un membre trisyllabique placé entre deux membres bisyllabiques soit :

— — | — — — | — — ou 2 + 3 + 2

(forme extrêmement rare)

	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
A)	*Oj Ra-*	*do ljo,*	*bulče le,*
	Snošti	*ida*	*ot kăra...* (Jankov, p. 13, n° 18).
	Brala j	*Janka*	*jagodi,*
	Brala j	*izbi-*	*rala e...* (*Ibid.*, p. 25, n° 63).
	Barim	*bulka*	*rabotna,*
	Barim	*bulka*	*skoposna...* (*Ibid.*, p. 25, n° 66).
	...Vsički	*žabi*	*dojdoha,*
	Edna	*žaba*	*ne dojde*
	I tja	*bila*	*keljava...* (*Ibid.*, p. 30, n° 83).

	3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
B)	*Dobro le,*	*dva se*	*mladi,*
	Dobro le,	*zali-*	*bili...* (Stoin, *op. cit.*, p 39, n° 52).
	...Iha ha	*kolan -*	*četo*
	De bre de	*gerdan-*	*četo...*

(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 67).

	...Oj Jano	*Jano*	*džanăm.* (Stoin, p. 39, n° 54).
C)	*...Magdo,*	*mome le*	*Magdo...* (*Ibid.*, p. 43, n° 70a).
	...U vas	*sluguvah*	*Done...* (Jankov, p. 22, n° 48).
	Mari	*grada se*	*gradi...*

(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 57).

(1) La césure, qui sépare deux groupes métriques (hémistiches) successifs sera dorénavant indiquée par deux barres verticales (‖) et la diérèse qui sépare deux membres (égaux ou inégaux) par une seule barre (|).

Remarque. — Si la mélodie n'encadrait pas chaque membre dans un motif spécial, ce dernier vers aurait pu être classé dans la forme A de l'heptasyllabe :

2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Mari	*grada*	*se gradi.*

E. — *Octosyllabe.*

Il apparaît sous plusieurs formes, parmi lesquelles les plus usuelles sont :

A) 2+2 | +2+2 ou — — | — — || — — | — —

soit deux hémistiches composés chacun de deux membres bisyllabiques :

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syll.
Ptico,	*ptico,*	*păstra*	*ptico,*
Ptico,	*ptico,*	*gălă-*	*bico,*
Az te	*hranja*	*i te*	*poja*
Zaran	*rano*	*večer*	*kăsno;*
Na ti	*ptico*	*tova*	*pismo...*

(Jankov, *op. cit.*, p. 50, n° 155).

B) 3+2+3 — — — | — — | — — —

soit un membre bisyllabique entre deux membres trisyllabiques; cette forme est la plus fréquente, et nombreux sont les exemples des chansons dans lesquelles elle se poursuit rigoureusement du commencement à la fin du poème; ceci prouve surabondamment l'existence des membres bi- et trisyllabiques en tant que formations fixes dans lesquelles le vers s'est cristallisé pendant sa longue évolution :

3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Vila sa j	*loza*	*vinjana*
Okolom	*grada*	*Slivjana;*

Ne bila | *loza* *vinjana,*
Naj bila | *Stanka* *Grozdanka.*
...Malko săm | *moma* *hodila,*
Mnogo săm | *dari* *gotvila:*
Na vsjakoj | *svata* *po kata,*
Na săšti | *svekăr* *dva kata,*
Na svekăr | *i na* *svekărva;*
Na zălva | *hurka* *pisana,*
Na dever | *konče* *hraneno,*
Na kumă | *rusi* *bivoli.*

(*Ibid.*, p. 18, n° 36).

c) 2+3+3 — — | — — — — — —

2 syllabes | 3 syllabes 3 syllabes
...Koga | *za neja* | *dojdete,*
Mnogo | *svatove* | *elate...* (*Ibid.*, p. 18, n° 36).
Ne stoj, | *Donke le,* | *na brega...* (*Ibid.*, p. 10, n° 4).
Drenak | *mi căfti,* | *jagodo...* (Stoin, *op. cit.*, p. 53, n° 106).

Remarque. — La forme

— — — | — — — | — —

qui se rencontre çà et là, ne s'est pas encore stabilisée comme une forme indépendante. Par exemple, les deux vers :

3 syllabes 3 syllabes 2 syllabes
...Da ne si | *ot pusta* | *Varna ?* (Jankov, *ibid.*, p. 19, n° 40).
3 syllabes 3 syllabes 2 syllabes
...Napravi | *mi edno* | *dobro...* (*Ibid.*, p. 50, n° 155).

peuvent être interprétés également comme appartenant à la forme :

— — | — — — — — —

2 syllabes 2 syllabes 2 syllabes 2 syllabes
...Da ne | *si ot* *pusta* *Varna ?*
...Napra- | *vi mi* *edno* *dobro.*

La structure des vers du contexte, ainsi que celle du rythme musical, contribue à éclaircir celle des vers douteux.

F. *Nonasyllabe.*

Ce vers est très rare : on ne trouve guère, sur un millier de pièces, que cinq à dix chansons qui le présentent. Il est susceptible de combinaisons variées entre les membres bi- et trisyllabiques :

A) Forme :

— — — | — — || — — | — — ,

soit un membre trisyllabique suivi de trois membres bisyllabiques, avec la césure principale après la cinquième syllabe ; ainsi :

3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	
Oz dolu	*ide*	*Adžem*	*aga,*	
Pravo si	*trăgna*	*za čif -*	*likot...*	(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 62).
Oj Toni	*Toni,*	*vaklo*	*Toni...*	(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 36, n° 51)
Stojane,	*mare*	*Stoja -*	*ne le...*	(Stoin. op. cit., p. 44, n° 72).
...V dolna mi	*ravna*	*Ruma -*	*nija...*	(Jankov, *op. cit.*, p. 38, n° 115)
...Rano mi	*rano*	*na Ger -*	*gjovden...*	(*Ibid.*, p. 36, n° 110)
Vatila	*Neda.*	*vati -*	*la e...*	(D. Hristov, *op. cit.*, p. 19, n° 15)

B) Forme :

| — || — | — — ,

soit un membre trisyllabique précédé de trois membres bisyllabiques, avec la césure après la quatrième syllabe ; par exemple :

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	
...Pusta -	*ta ti*	*kitka*	*merdžanka...*	
...Tri me	*păti*	*libe*	*pogledna...*	
Zašto	*mi se*	*libe*	*nadigaš ?*	
Dali	*Boga*	*misliš*	*da stigaš ?*	(Bojčev, op. cit., p. 15, n° 20)

...Done | mari , | belo | momiče. (*Ibid.*, p. 11, n° 12).
Stavri | Nacki | duma, | Nacke le.
...Kolčim | kat si | dojda, | Nacke le...
. .Bistri | sălzi || roniš , | Nacke le. (*Ibid.*, p. 36, n° 58).
Pokraj | Dunav | fodjat, | Nano le...
...Edna | duma | dumat | Nano le... (Jankov, *op. cit.*, p. 71, n° 205)

c) Forme :

— — — | — — — | — — — .

soit un vers de neuf syllabes, composé de trois membres trisyllabiques ; par exemple :

3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes
Stojanko,	*Stojanke,*	*leljo ma...* (*Ibid.*, p. 71, n° 205)
...Se tăj te	*zavarjam,*	*Nacke le...*
...Se beli	*bešlici,*	*Nacke le...*
...Ot altăn	*detence,*	*Stavre le...* (Bojčev, *op. cit.*, p. 36, n° 58).
Văv Ruhčuk	*da idat,*	*Nano le...*
...Hem da gi	*nadvijat,*	*Nano le...* (Jankov, *ibid.*, p. 71, n° 205).
Koe e	*tova mar'*	*devojče ?..* (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 19, n° 14).
Mileno,	*kitka mi*	*smesena,*
Angele,	*pračka mi*	*lozova...* (*Ibid.*, p. 39, n° 68).

D) Forme :

— — | — — || — — — | — —

comme par exemple :

2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
...De bre	*mome*	*bre mome*	*lele...* (Češmedžiev, *op. cit.*, p. 26, n° 30).
Trăgna-	*la e*	*Markova*	*malja...* (Jankov, *op. cit.*, p. 39, n° 120).

E) Forme :

— — | — — — || — — | — —

Par exemple :

2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	
Pojde	*devojče*	*pojde*	*lele...*	(Stoin, p. 18, n° 20)

Les formes D et E sont tout à fait exceptionnelles et ne peuvent pas, à proprement parler, être considérées comme des types de vers de 9 syllabes.

G. — *Décasyllabe.*

A) Forme

— — — | — — || — — — | — —

soit deux hémistiches identiques formés chacun par un membre trisyllabique suivi d'un membre bisyllabique, la césure étant après la cinquième syllabe :

3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	
Trăgnala	*mi e*	*černoka*	*Bojka...*	(Stoin, p. 37, n° 46).
Zasaka	*Marko*	*hubava*	*Jana...*	(*Ibid.*, p. 38, n° 50)
Točila	*Neda*	*červeno*	*vino...*	(*Ibid.*, p. 42, n° 64)
Godila	*mi sa j*	*ljubovnič-*	*kata,*	
Mor mamo,	*mamo,*	*milička*	*mamo...*	
...Kăštjata	*ni să*	*kăšta do*	*kăšta...*	
Portite	*ni să*	*porta do*	*porta...*	
				(Jankov, *op. cit.*, p. 19, n° 39).
Hubava	*Jana*	*v gradina*	*sedi...* (1)	

Certains décasyllabes de cette forme peuvent être interprétés comme étant formés de deux pentasyllabes.

B) Forme

— — | — — — || — — | — — —

(1) *Archives musicales du Musée ethnographique de Sofia*, n° 456.

soit un décasyllabe formé de deux hémistiches, composés chacun d'un membre bisyllabique suivi d'un membre trisyllabique, la césure étant après la cinquième syllabe :

2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Tinke	*latinke*	*šeker*	*jabulka...* (Stoin, p. 48, n° 89).
Hristo	*na Angel*	*tihom*	*govori...*
...Ili	*si imaš*	*stara*	*majčica ?...*
...Mojte	*dečica*	*drebni*	*kuršumi...* (Jankov, p. 71, n° 204)
...Ne mi	*e žalno*	*če sa j*	*godila,*
Naj mi	*e žalno*	*blizo*	*šte dojde...* (*Ibid.*, p. 19, n° 39).
Libe	*zalibih,*	*libe*	*hubavo*

(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 39).

c) Forme

— — — | — — || — — | — — —

soit un décasyllabe formé de deux hémistiches égaux : dans le premier hémistiche c'est le membre trisyllabique qui précède le bisyllabique ; dans le second, c'est le bisyllabique qui précède le trisyllabique ; la césure est toujours après la cinquième syllabe :

3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Oj Stano,	*Stano,*	*Stano*	*robinjo...* (Stoin, p. 38, n° 48).
Pošla e	*Lada*	*rano*	*za voda...* (*Ibid.*, p. 57, n° 118).
Turčin si	*kara*	*mladi*	*robinki,*
Naj podir	*vărvi*	*Stanka*	*robinka...* (Jankov, p. 67, n° 196.
Godi me,	*mamo,*	*goden*	*da hodja...*

(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 35, n° 53).

Proviknal	*mi sa j*	*Indže*	*vojvoda.*
Men mi e	*drago*	*v gora*	*da hoda...* (Jankov, p. 43, n°82).
Bolen mi	*leži*	*Kara*	*Mustafa,*
Dej gidi	*bolen*	*Kara*	*Mustafa*

(Jordan Ivanov, *op. cit.*, p. 32).

Remarque. — La forme

— — | — — — | — — | — —

est excessivement rare et ne peut pas être considérée comme type de vers de dix syllabes, et ce d'autant moins qu'elle est instable :

2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
Sto si	*pravila*	*v dălgite*	*nošti ?*
...Ta da	*si iska*	*platno za*	*riza...* (Bojčev, p. 51, n° 71).
...Po săš	*zlo mari*	*po săš zla*	*duma...*
...Sama	*u nazi*	*mari ša*	*dojdeš...* (Jankov, p. 51, n° 158).

D) Forme

— — | — — || — — | — — | — —

soit un décasyllabe formé de deux fragments : le premier fragment est composé de deux membres bisyllabiques et le second de trois ; la césure principale est après la quatrième syllabe :

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
Zaku -	*kala*	*ptica*	*kuku -*	*vica...* (Stoin, p. 41, n° 61).
Snošti	*Vuko*	*sărdit*	*dojde,*	*mari...* (*Ibid.*, p. 44, n° 71).
Oj te	*konjo,*	*oj te*	*ti moj*	*dobro,*
Ne te	*kova*	*da te*	*prepro -*	*davam...* (*Ibid.*, p. 65, n° 145).
Na bjal	*kamăk*	*dobăr*	*junak*	*sedi...* (Jankov, p. 13, n° 21).
...Koj ti	*kupi*	*kolan —*	*četo,*	*mari ?...* (D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 67).

E) Forme

— — | — — | — — || — — | — —

ou (2 + 2 + 2) + (2 + 2) : le vers est formé de deux fragments, le

premier composé de trois membres bisyllabiques et le second de deux; la césure principale est après la sixième syllabe:

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
Nal ti	*kazah,*	*mamo,*	*da ne*	*puskaš,*
Da ne	*puskaš,*	*mamo,*	*sama*	*Cena,*
Sama	*Cena,*	*mamo,*	*na iz -*	*vora...*
				(Stoin, p. 25, n° 23).
Arma -	*sa se,*	*mori,*	*moma*	*Kita*
Za po -	*pov sin,*	*mori,*	*grama -*	*tiko.*
Druški	*i se,*	*mori,*	*prisme -*	*jali...*
...Pa si	*ojde,*	*mori,*	*moma*	*Kita...*
				(Češmedžiev, *op. cit.*, p. 25, n° 28).
More	*slănce —*	*to e*	*na za -*	*joda...*
				(D Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 67).

F) Forme

— — | — — || — — — | — — —

ou (2 + 2) + (3 + 3), décasyllabe formé de deux fragments: le premier fragment composé de deux membres bisyllabiques, le second de deux membres trisyllabiques; la césure principale est après la quatrième syllabe:

2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes
Pofa -	*li se*	*Kalina*	*Malina...*
...Ime -	*to mu*	*Nikola*	*Gidija..*
Toj o -	*tide*	*na studen*	*kladenec.*
Tam za -	*vari*	*Kalina*	*Malina...*
Pove -	*de ja*	*prez gora*	*zelena...*
...Da si	*darja*	*zălvi i*	*deveri..*
Otgo -	*varja*	*Nikola*	*Gidija..*
...Vărvi,	*vărvi,*	*Kalino*	*Malino...*
			(Jankov, p. 32, n° 93)
Mătna	*voda*	*doteče,*	*doteče...*
			(Stoin, p. 40, n° 58).
Puška	*pukna*	*văv gorà*	*zelena*
			(*Ibid.*, p. 66, n° 149)

Tuka | *mi să* || *kazali,* | *Lazare...*
(*Ibid.*, p. 62, n° 136).
Uvi - | *dohme* || *dojdohme,* | *dojdohme,*
Momkom | *dvori* || *tropnahme,* | *tropnahme...*
(*Ibid.*, p. 69, n° 164).
...Kato | *si me* || *libila,* | *libila,*
Što ne | *mi si* || *kazala,* | *kazala*
(Jankov, p. 15, n° 25).

c) Forme

— — — | — — — || — — | — —

ou (3 + 3) + (2 + 2) : vers de deux fragments dont le premier est composé de deux membres trisyllabiques et le second de deux membres bisyllabiques ; la césure principale est après la sixième syllabe :

3 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
...Deno ljo	*momne le*	*kola -*	*de le...* (*Ibid*, p. 38, n° 116).
...V zelena	*mi gora*	*lilja -*	*kova...* (*Ibid.*, p. 39, n° 118).
Gančice	*le Gano*	*pile*	*rano...*
Site mi	*go faljat*	*mori*	*babo...*

(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 35).

Cette forme est rare et flottante.

H. — *Vers de onze syllabes* (*Hendécasyllabe*)

Il se présente sous les formes suivantes :

a) Forme

— — | — — || — — | — — | — — —

ou (2 + 2) + (2 + 2 + 3), vers formé de deux fragments : le premier est composé de deux membres bisyllabiques et le second de deux mem-

bres bisyllabiques suivis d'un membre trisyllabique; la césure principale est après la quatrième syllabe :

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Idi,	*bule,*	*dumaj*	*dobro*	*za mene...*
Penka	*nosi*	*za sto*	*groša*	*rokličkа*
				(Bojčev, p. 9, n° 9).
Tănka	*prăčka*	*kazan -*	*lăška,*	*Marijo,*
Nave -	*di se*	*prekăr -*	*ši ja,*	*Ivane*
				(*Ibid.*, p. 18, n° 27).
...Jala,	*Minko,*	*jala,*	*pile,*	*jala de...*
				(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 32, n° 44).
Mari	*mome,*	*malka*	*mome*	*hubava,*
Ja po -	*daj mi*	*tova*	*pero*	*šareno.*
Vjatăr	*duhne,*	*to se*	*sviva,*	*previva...*
				(Jord. Ivanov, *op. cit.*, p. 29).
Ne pri -	*imaj*	*tugja*	*konja,*	*devojko...*
				(Češmedžiev, *op. cit.*, p. 15, n° 12).
Sedna -	*la e*	*malka*	*moma*	*Marinka*
Văv gra -	*dinka*	*pod čer-*	*vena*	*kapinka...*
				(Jankov, p. 39, n° 119).
Ta koj	*hlopa*	*na vra-*	*tata,*	*Elenke ?*
— Vasil	*hlopa*	*na vra-*	*tata,*	*Elenke.*
				(*Ibid.*, p. 53, n° 166).
Na ti,	*Tinke,*	*na ti,*	*Tinke*	*tistimel.*
V tisti -	*melja,*	*v tisti-*	*melja*	*vărzani*
Dvesta	*trista,*	*dvesta*	*trista*	*rubčeta...*
V pătja	*gărci,*	*v pătja*	*gărci*	*minali...*
				(Bojčev, p. 52, n° 74).

B) Forme

— — | — — | — — — | — — | — —

ou (2 + 2 + 3) + (2 + 2), soit deux fragments dont le premier est composé de deux membres bisyllabiques suivis d'un trisyllabique, et le

second de deux membres bisyllabiques; la césure principale est après la septième syllabe :

2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
Stari	*Jano,*	*Lazare,*	*vino*	*pijat,*
Vino	*pijat,*	*Lazare,*	*vo baš-*	*čite...*
Prosto	*stoet,*	*Lazare,*	*devet*	*sinoj...*
Ti si	*imaš;*	*Lazare;*	*mila*	*kerka,*
Toj si	*imat,*	*Lazare,*	*mila*	*sina...*
			(Češmedžiev, p. 15, n° 13).	
...A pǎk	*mama,*	*libe le,*	*tja na*	*bate,*
A pǎk	*bate,*	*libe le,*	*toj na*	*bulja...*
...Ne se	*faštaj,*	*libe le,*	*se do*	*mene*
Naj se	*faštaj,*	*libe le,*	*sreštu*	*mene,*
Koga	*momci,*	*libe le,*	*skokom*	*skoknat,*
Digni	*oči,*	*libe le,*	*pogled-*	*ni ma ;*
Koga	*momci,*	*libe le,*	*tropom*	*tropnat,*
Skǎrši	*veždi,*	*libe le,*	*namig-*	*ni mi.*
			(Jankov, p. 21, n° 45).	
Hodi,	*hodi,*	*libe le,*	*kǎde*	*hodiš,*
Pak pri	*mene,*	*libe le,*	*ti da*	*dojdeš...*
			(Bojčev, p. 5, n° 1).	
Stani,	*stani,*	*momne le,*	*otvo —*	*ri ni,*
Če ti	*idat,*	*momne le,*	*dobri*	*gosti*
			(Jankov, p. 36, n° 109).	

c) Forme

— — — | — — || — — — | — — —

ou (3 + 2) + (3 + 3) : vers composé de deux fragments dont le premier est formé par un membre trisyllabique suivi d'un membre bisyllabique, et le second fragment par deux membres trisyllabiques; la césure est après la cinquième syllabe; cette forme est assez stable :

3 syll.	2 syll.	3 syll.	3 syll.
Ah leko	*pee*	*hubava*	*Elenka,*
Ah leko	*pee,*	*nadaleč*	*se čuva...*

(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 40)

De ima | *vino* || *červeno,* | *Rado ljo,*
Da ida | *da se* || *opija,* | *Rado ljo ;*
De ima | *dărvo* || *visoko,* | *Rado ljo,*
Da ida | *da se* || *obesja,* | *Rado ljo...* (Jankov, p. 29, n° 81).
Na našta | *greda* || *hurkata,* | *hurkata —*
Ganka na | *Ivan* || *bulkata,* | *bulkata...* (Bojčev, p. 20, n° 34).
Sičkite | *momi* || *minaha,* | *minaha,*
Sičkite | *momi* || *i momci,* | *i momci...* (*Ibid.*, p. 23, n° 40).
Drenak mi | *căfti,* || *Jagodo,* | *de de de* (Stoin, p. 53, n° 106).
Iztkala | *li si* || *tănkite* | *darove ?*
(*Archives du Musée ethnographique de Sofia,* n° 730).

D) Forme

— — | — — — || — — — | — — —

semblable à la précédente, mais avec interversion des deux premiers membres; la césure principale est après la cinquième syllabe :

2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes
Mojte	*dečica*	*drebni mi*	*kuršumi...* (Jankov, p. 71, n° 204).
V našta	*gradinka*	*irin boj,*	*irin boj,*
Penka	*i Petăr*	*najdin boj,*	*najdin boj...* (Bojčev, p. 20, n° 34).
Sedna	*Jurdanka*	*da plače,*	*da plače...*
Mălči	*Jurdano*	*ne plači,*	*ne plači...* (*Ibid.*, p. 23, n° 40).

E) Forme

— — — | — — — || — — — | — —

ou (3 + 3) + (3 + 2), vers formé de deux fragments, dont le premier se compose de deux membres trisyllabiques, et le second d'un membre trisyllabique suivi d'un membre bisyllabique. C'est une variante

des deux formes précédentes; la césure principale se trouve après la sixième syllabe :

3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
...Oj Lado,	*Lado ljo*	*momiče*	*mlado*
			(Jankov, p. 43, n° 137).
...Ti roj roj	*momne le*	*ti rusa*	*kosa...*
			(*Ibid.*, p. 39, n° 121).
...Red davat,	*red davat*	*po mera*	*vino*
Da sednat,	*da sednat*	*do bela*	*Penka.*
Koj dava,	*koj dava*	*dve meri*	*vino ?*
...Penke le	*libe le*	*šte li me*	*zemeš ?*
			(Bojčev, p. 19, n° 30).
...Ot de ze	*ot de ze*	*gašti če*	*dojde ?*
Zel săm gi,	*zel săm gi*	*deto săm*	*gi zel,*
Gledaj me,	*gledaj me*	*nali săm*	*došel.*
Ot de ze,	*ot de ze*	*kalpak če*	*dojde ?...*
			(Jankov, p. 30, n° 82).
Sadilo	*e mome*	*kraj more*	*loze...*
			(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 43, n° 81).

c) Forme

— — — | — — | — — — — — —

(très rare); vers formé de quatre membres bisyllabiques faisant suite à un membre trisyllabique; la césure n'est pas stable et se trouve tantôt après la septième, tantôt après la cinquième syllabe :

3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
Koledo,	*zada -*	*de se*	*temen*	*oblak...*
				(*Archives du Musée Ethnographique de Sofia*, n° 65).
Dobro le,	*dva se*	*mladi*	*zali -*	*bili...*
				(Stoin, p. 39, n° 52).
...Pravo si	*trăgna*	*za čif -*	*likot*	*ajde...*
				(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 62).

Remarque. — Il existe encore deux formes, mais qui ne sont pas attestées par un nombre suffisant d'exemples, et dont nous ne pouvons affirmer l'existence comme formes indépendantes :

— — — | — — — || — — | — — —

par exemple :

3 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Red sedjat	*red sedjat*	*momi*	*ergeni...*

(Bojčev, p. 19, n° 30).

et

— — | — — | — — | — — — | — —

par exemple :

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
...Da se	*Bogu*	*moli,*	*daj Bože*	*dăždec...*

(Jankov, p. 43, n° 138).

CHAPITRE IV.

FORMATIONS MÉTRIQUES DE PLUS DE ONZE SYLLABES.

Le dodécasyllabe (huit formes). — Le vers de treize syllabes (huit formes.) — Les six formes du vers de quatorze syllabes. — Agglomération des membres bi- et tri-syllabiques. — Les coupes intérieures. — Les formations de plus de quatorze syllabes.

I. — *Dodécasyllabe.*

C'est un des vers les plus usités. Il présente plusieurs variétés dont les plus fréquentes sont :

A) Forme

— — | — — | — — || — — | — — | — —

ou (2+2+2) + (2+2+2), vers formé de deux hémistiches égaux, chacun de trois membres bisyllabiques; césure principale après la sixième syllabe :

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
Vida	*po dvor*	*hodi,*	*Vide,*	*mome*	*Vide...*
				(Stoin, p. 44, n° 45).	
Sejal	*mi e*	*djado*	*na ču-*	*kara*	*lešta...*
				(*Ibid.*, p. 46, n° 80).	
Sanda	*mi e,*	*nane,*	*lale*	*u gra-*	*dina...*
				(*Ibid.*, p. 57, n° 116).	
Večer,	*malka*	*moma,*	*veče-*	*rjala*	*li si ?*
		(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 36, n° 57).			
Kădja	*hodi,*	*Kine,*	*če ta*	*tri dnja*	*njamā ?*
				(Jankov, p. 25, n° 62).	

Mari | *mojto* | *libe* || *parja-* | *sano* | *hodi* ;
Mari | *neka* | *hodi,* || *akăl* | *da mu* | *dode...*
(*Ibid*, p. 26, n° 74).

...Do dva | *konia* | *ima,* || *do dva* | *patja* | *znae...*
(Bojčev, p. 11, n° 13).

Mamo, | *mila* | *mamo,* || *libe* | *mi se* | *ženi*
(Jankov, p. 14, n° 23).

Hari | *ži mi,* | *mamo,* || *tvojto* | *sinjo* | *sukno,*
Tvojto | *sinjo* | *sukno,* || *tvojte* | *viti* | *grivni*
(*Ibid.*, p. 48, n° 150).

Nedo, | *bela* | *Nedo,* || *tănka* | *male-* | *ševko,*
Ot ka | *mi se,* | *Nedo,* || *Nedo* | *ti se* | *rodi...*
(Češmedžiev, p. 18, n° 18).

B) Forme

— — — | — — — | — — — | — — —

ou (3 + 3) + (3 + 3), vers de deux hémistiches égaux, composés chacun de deux membres trisyllabiques; césure principale après la sixième syllabe :

3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes
Vojvodo,	*vojvodo*	*posăbral*	*vojvoda...*
			(Stoin, p. 37, n° 43).
Zaspala	*e moma*	*v baština*	*gradina...*
			(Jankov, p. 13, n° 19).
...Omila,	*premela*	*gladko se*	*uplela...*
			(Bojčev, p. 6, n° 3).
...Na mojte	*bivoli*	*sukneni*	*čulove,*
Sukneni	*čulove*	*srebărni*	*piskjuli...*
...Deto go j	*hranila,*	*deto go j*	*gledala...*
			(Jankov, p. 48, n° 150).
Dragano,	*Draganke,*	*careva*	*robinke...*
			(J. Ivanov, *op. cit.*, p. 29).

...Bila i | *ritala,* || *hapala,* | *štipala,*
Če ne i | *kupuva* || *vălna i* | *erina...*
(Jankov, p. 28, n° 78).

Nauči | *se Dobri* || *v Žeravna* | *da hodi*
(*Ibid.*, p. 10, n° 7).

c) Forme

— — | — — | — — || — — — | — — —

ou (2+2+2) + (3+3), vers de deux hémistiches, le premier composé de trois membres bisyllabiques, le second de deux membres trisyllabiques; césure principale après la sixième syllabe :

2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes
Zatril	*săm si,*	*Štano,*	*medeni*	*kavali*
			(Stoin, p. 36, n° 42).	
Oči,	*černi*	*oči,*	*šalavi,*	*palavi...*
			(Jankov, p. 18, n° 34).	
Kine,	*kăzăm*	*Kine,*	*mamino*	*mizinče...*
			(*Ibid.*, p. 25, n° 62).	
...Deto	*cvete*	*brala*	*legnala,*	*zaspala...*
...Kolko	*momče*	*vika,*	*dvaž moma*	*zaspiva...*
Kolko	*agne*	*blee,*	*dvaž moma*	*zaspiva...*
Kolko	*slavej*	*pee,*	*dvaž moma*	*zaspiva*
			(Bojčev, p. 6, n° 3).	
Mojto	*părvo*	*libe*	*što stori*	*ne dojde?*
...Turski	*beli*	*kone*	*i ostri*	*nožove*
			(*Ibid.*, p. 11, n° 13).	
Mene	*mi e*	*drago*	*sred gora*	*da hodja*
			(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 36, n° 56).	
...Kak tăj	*lesno*	*znajat*	*momci da*	*podlăgvat...*
			(*Ibid.*, p. 35, n° 54).	
Cone	*milo*	*čedo,*	*koj čuka*	*na porti?*
			(Stoin, p. 26, n° 25).	

D) Forme

— — — | — — — || — — | — — | — —

ou (3 + 3) + (2 + 2 + 2), deux hémistiches, dont le premier est composé de deux membres trisyllabiques, le second de trois membres bisyllabiques; césure principale après la sixième syllabe :

3 svllabes	3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes
Burjano,	*Burjanke,*	*sal ti*	*li si*	*moma ?...*
				(D. Hristov, *ibid.*, p. 36, n° 56).
Todoro,	*Todoro,*	*veče-*	*rjala*	*li si ?*
				(Stoin, p. 36, n° 40).
Vodila	*e Magda,*	*Magdo*	*mome*	*Magdo...*
				(*Ibid*, p. 43, n° 70).
Posăbral	*vojvoda*	*mladi*	*žătva-*	*rici...*
				(*Ibid.*, p. 37, n° 43).
...Nameri	*ja momče,*	*momče*	*moma*	*budi...*
				(Bojčev, p. 6, n° 3).
...Ti Done,	*te nane*	*ti baj-*	*novo*	*čedo...*
				(D. Hristov, *ibid.*, p. 31, n° 43).
Ot kato	*sa j, mari,*	*zora*	*zazo-*	*rilo,*
Ot togas	*e mari*	*asker*	*zavăr-*	*vjalo...*
				(Jankov, p. 73, n° 209).
...Naj să go	*hvanali*	*vărli*	*kesa-*	*džii...*
				(Bojčev, p. 11, n° 13).

E) Forme

— — — | — — | — — || — — — | — —

ou (3 + 2 + 2) + (3 + 2), deux fragments dont le premier contient sept syllabes et est constitué de deux membres bisyllabiques précédés d'un membre trisyllabique, tandis que le second fragment est composé

d'un membre trisyllabique suivi d'un membre bisyllabique; césure après la septième syllabe :

3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
Na mojto	*sărce,*	*mamo,*	*dve ljuti*	*rani..*
			(Bojčev, p. 6, n° 2)	
Oj Jano	*Jano*	*džanăm,*	*oj Jano*	*Jano...*
			(Stoin, p. 39, n° 57)	
..Ne digaj	*tănki*	*veždi,*	*ne gori*	*mene...*
			(Jankov, p. 20, n° 53)	
Dvanajse	*godin,*	*Done,*	*dvanajse*	*godin...*
			(*Ibid.*, p. 22, n° 48)	
Kotlite	*gromat*	*more*	*po kladen-*	*cite,*
Cetata	*lajat*	*more*	*na ajdu-*	*činja..*
			(Stoin, p. 58, n° 120)	
...Tvojata	*majka*	*mari*	*i tvoja*	*bašta*
...Sivoto	*stado*	*mari*	*v sultanska*	*mera...*
			(Jankov, p. 20, n° 41)	

F) Forme

— — | — — — | — — || — — | — — —

cinq membres, dont le premier est bisyllabique, le second trisyllabique, le troisième et le quatrième bisyllabiques et le cinquième trisyllabique; formule numérique : (2 + 3 + 2) + (2 + 3), chaque chiffre indiquant le nombre des syllabes de chaque membre métrique; césure principale après la septième syllabe :

2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Snošti	*izlezoh,*	*mamo,*	*snošti*	*izlezoh*
V gorna	*gradinka,*	*mamo,*	*v gorna*	*gradinka...*
..Jagne	*jadeha,*	*mamo,*	*vino*	*pieha*
				(Bojčev, p. 6, n° 2)

Kako | *Stanke le* | *mari* || *mila* | *bajnova...*
...Det ta | *hranili* | *mari* || *det ta* | *gledali*
Tănka | *visoka* | *mari* || *kato* | *konopa,*
Bjala | *červena* | *mari* || *kato* | *habălka*
...I se | *văzpira* | *mari* || *i se* | *zagležda...*
(Jankov, p. 20, n° 41).

Ne mi | *minavaj,* | *vaklo* || *ne mi* | *minavaj...*
(Stoin, p. 39, n° 53).

Pile | *mi pee,* | *male* || *pile* | *mi pee...*
(Ibid., p. 70, n° 166).

U vas | *sluguvah,* | *Done* || *u vas* | *sluguvah...*
(Jankov, p. 22, n° 48).

G) Forme

— — — | — — | — — || — — | — — —

ou (3 + 2 + 2) + (2 + 3), cinq membres dont le premier et le dernier (cinquième) sont trisyllabiques, tandis que tous les autres sont bisyllabiques: césure après la septième syllabe:

3 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Bolen mi	*ležit,*	*more,*	*Kara*	*Mustafa*
Bolen mi	*ležit,*	*more,*	*bolen*	*ke umre.*
Kato ke	*umreš,*	*more,*	*Kara*	*Mustafa...*
Neka ja	*nosit,*	*more,*	*Indže*	*vojvoda...*

(Češmedžiev, p. 36, n° 42).

Otgleda- | *li te,* | *mari,* || *tănka* | *visoka...*
Koj ot de | *mine,* | *mari,* || *se se* | *zagležda...*
(Jankov, p. 20, n° 41).

Gankin'te | *oči,* | *mamo,* || *černi* | *čereši,*
Gankin'te | *veždi,* | *mamo,* || *tănki* | *gajtani*
(Bojčev, p. 6, n° 2).

H) Forme

— — | — — || — — | — — || — — | — —

ou (2 + 2) + (2 + 2) + (2 + 2): trois fragments égaux; chaque fragment est constitué par quatre syllabes réparties en deux membres bisylla-

biques; forme admettant deux césures : une après la quatrième syllabe et une après la huitième :

2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.
Brala j	*moma,*	‖ *brala j*	*moma*	‖ *božur*	*cvete,*
Hem go	*brala,*	‖ *hem go*	*brala,*	‖ *hem pla-*	*kala*

(Jankov, p. 41, n° 132).

Zdrava	*zdrava*	‖ *godin-*	*čica*	‖ *doj la-*	*do le...*
Brăkni,	*mome,*	‖ *(j) zvadi*	*prăsten*	‖ *doj la-*	*do le...*

(Stoin, p. 66, n° 151).

...Ta za-	*stani*	‖ *Sulte*	*mori*	‖ *na por-*	*tite...*
...Ke ti	*dade*	‖ *Sulte*	*mori*	‖ *golem*	*bakšiš,*
Red al-	*tăni*	‖ *Sulte*	*mori*	‖ *mahmu-*	*dii.*
Da se	*žaljat*	‖ *Sulte*	*mori*	‖ *tvojte*	*družki*

(Češmedžiev, p. 26, n° 29).

Biha	*turci*	‖ *biha*	*gărci,*	*Stane-*	*nine,*
Ne mo-	*žaha*	‖ *da raz-*	*bijat,*	*gospo-*	*dine*

(*Archives du Musée Ethnographique de Sofia*, n° 103).

Remarque. — On trouve deux autres formes qui ne sont pas attestées par un nombre d'exemples suffisant pour pouvoir être considérées comme des formes stables du dodécasyllabe :

— — — | — — ‖ — — — ‖ — — | — —

3 syll.	2 syll.	3 syll.	2 syll.	2 syll.
Vila e	*moma*	‖ *Drago le*	‖ *zelen*	*venec* (*Ibid.*, n° 460).

— — | — — — ‖ — — — ‖ — — | — —

2 syll.	3 syll.	3 syll.	2 syll.	2 syll.
Sedi	*Kalina*	*v gradina*	‖ *Kali-*	*no le*

(Stoin, p. 71, n° 171).

J. — *Vers de treize syllabes*

Type rare : parmi les deux mille poésies populaires que nous avons analysées, nous ne l'avons trouvé que dans une vingtaine de pièces à peine. Il apparaît sous les formes suivantes :

A) Forme

— — | — — — || — — — || — — | — — —

ou (2+3)+3+ (2+3); cinq membres, dont le premier et le quatrième sont bisyllabiques, tandis que les trois autres (deuxième, troisième et cinquième) sont trisyllabiques; généralement les trois syllabes du troisième membre représentent un refrain; césure principale après la huitième syllabe:

2 syll.	3 syll.	3 syll.	2 syll.	3 syllabes
Sănja	*sănuvah,*	*mane mo,*	*sănja*	*bălnuvah,*
Če sme	*imali,*	*mane mo,*	*kăštja*	*visoki,*
Kăštja	*visoki,*	*mane mo,*	*dvori*	*široki*
...Do tri	*karăka,*	*mane mo,*	*cvete*	*nasjato...*
Az go	*polivam,*	*mane mo,*	*zaran*	*i večer,*
Az go	*polivam,*	*mane mo,*	*a păk*	*to vehne.*
Ot tam	*ugadih,*	*mane mo,*	*skoro*	*ša umra.*
...Da mi	*zasvirjat,*	*mane mo,*	*da mi*	*zapejat...*

(Jankov, p. 47, n° 147).

Vojska	*ša mine,*	*kraljo ljo,*	*vojska*	*ša mine...*
Čija j	*vojskata,*	*kraljo ljo,*	*čija j*	*vojskata ?*
— Irin	*begova,*	*kraljo ljo,*	*Irin*	*begova...*
...Ošte	*što dava,*	*kraljo ljo,*	*ošte*	*što dava ?*
— Krajna	*devojka,*	*kraljo ljo,*	*Krajna*	*devojka...*

(*Ibid.*, p. 42, n° 136).

Pile	*mi pee,*	*majno ljo,*	*pile*	*mi pée...*

(Stoin, p. 70, n° 167).

Tuk ni	*kazaha,*	*Lazare,*	*moma*	*hubava,*
Moma	*hubava,*	*Lazare,*	*moma*	*gizdava.*
...Ako j	*godena,*	*Lazare,*	*da ja*	*oženim,*
Da ja	*oženim,*	*Lazare,*	*na vărh*	*Gergjovden.*

(Bojčev, p. 30, n° 51).

...Dojna	*s brata si,*	*Dojne le,*	*săs po*	*malkija...*
...Če e	*otišla*	*Dojne le,*	*posred*	*polunošt...*

(*Ibid.*, p. 55, n° 77).

B) Forme

— — — | — — || — — — || — — | — — —

cinq membres dont le premier, le troisième et le cinquième sont trisyllabiques, tandis que le deuxième et le quatrième sont bisyllabiques; formule numérique: (3 + 2) + 3 + (3 + 2); césure soit après la cinquième, soit après la huitième syllabe:

3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes
Naḳlala	*Vela*	*naḳlala*	*Vela*	*Velo ljo...*

(Stoin, p. 61, n° 161).

...Ah toḳu	*bilo*	*do dve mi*	*ludi*	*i mladi*

(D. Hristov, *Makedonski pesni*, Sofia, 1923, p. 14, n° 7).

V săbota	*večer*	*mane mo*	*sreštu*	*nedelja..*
Sred dvoro-	*vete*	*mane mo*	*studen*	*ḳladenec...*
Părvija	*ḳarăḳ*	*mane mo*	*ran bjal*	*bosilek,*
Vtorija	*ḳarăḳ*	*mane mo*	*ḳatmer*	*ḳalafir,*
Tretija	*ḳarăḳ*	*mane mo*	*frenče*	*aleno*

(Jankov, p. 47, n° 147).

...Hubava	*Dojna*	*Dojne le,*	*Dojna*	*s bratja si*
Kojto mi	*ide*	*Dojne le,*	*posred*	*polunošt...*
Ne ja e	*poznal*	*Dojne le,*	*toj sa*	*pomislil..*

(Bojčev, p. 55, n° 77).

C) Forme

— — | — — | — — || — — | — — | — — —

deux fragments inégaux, dont le premier est formé par trois membres bisyllabiques et le second par deux bisyllabiques suivis d'un trisyllabique; césure soit après la sixième, soit après la huitième syllabe; dans le second cas une seconde césure apparaît après la quatrième syllabe:

2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	3 syll.
Ajde	*zavi-*	*la se*	*bela*	*loza*	*vinova...*
Ajde	*ne mi*	*bilo*	*bela*	*loza*	*vinova,*
Ajde	*naj mi*	*bilo*	*do dve*	*ludi*	*i mladi...*

(D. Hristov, *Makedonski pesni*, p. 14, n° 7).

Ogre- | *jala* || *mese-* | *činka* || *dos dos* | *Dojne le*
(Stoin, p 47, n° 85).
Pojde | *lele* || *pojde* | *lele* || *pojde* | *devojče..*
(*Ibid.*, p. 18, n° 20).

Remarque. — La forme

— — — | — — || — — | — — || — — | — —

qui est inverse de la précédente, est excessivement rare; elle est composée de cinq membres bisyllabiques précédés d'un membre trisyllabique :

3 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.
Vaklo mi	*vlači*	*Nano*	*čoban*	*kola-*	*de le..*

(*Archives du Musée Ethnographique de Sofia*, n° 86).

D) Forme

— — | — — | — — — || — — — | — — —

ou (2 + 2 + 3) + (3 + 3), deux fragments, dont le premier est formé par deux membres bisyllabiques suivis d'un trisyllabique, le second par deux membres trisyllabiques; césure principale après la septième syllabe :

2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes
Skara-	*li se*	*tri momi*	*Dimo ljo*	*delijo...*

(Jankov, p. 13, n° 20).

Mari | *mome* | *sănliva* || *dremliva,* | *dremliva,*
Sănja | *li te* | *na horo* || *ne pušta,* | *ne pušta?*
(*Ibid.*, p. 24, n° 57).
Pasla | *Punda* | *kokoški* || *fju, fju, fju!* | *fju, fju, fju!*
(*Ibid.*, p. 31, n° 88).
Edi- | *najse* | *snopa, hij !* || *i sedem* | *răkojki...*
(Bojčev, pè 59, n° 81).

E) Forme

— — — | — — || — — — || — — — | — —

ou (3 + 2) + 3 + (3 + 2), cinq membres : le premier, le troisième et le

quatrième sont trisyllabiques, tandis que le second et le cinquième sont bisyllabiques; généralement le troisième membre représente un refrain trisyllabique; césure principale après la huitième syllabe, mais aussi pause assez marquée après la cinquième syllabe :

3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
Buljana	*majka*	*libe le*	*iz selo*	*hodi...*
				(Jankov, p. 21, n° 45).
Otvaraj	*porti*	*kraljo ljo*	*otvaraj*	*porti !...*
Što dava	*begu*	*kraljo ljo*	*što dava*	*begu ?...*
				(*Ibid.*, p. 42, n° 136).
...Săs šaro	*jagne*	*Lazare*	*săs rojno*	*vino...*
				(Bojčev, p. 30, n° 51).
...Do devet	*ovna*	*Dojne le*	*s previti*	*roga...*
				(*Ibid.*, p. 55, n° 77).
Ja snoškja	*legnah*	*mamo da*	*ja snoškja*	*legnah,*
Legnah ta	*zaspah*	*mamo da*	*legnah ta*	*zaspah*
				(Stoin, p. 15, n° 12).

F) Forme

— — — — — — | — — — | — — — | — —

ou (2 + 3) + 3 + (3 + 2), trois membres trisyllabiques précédés et suivis d'un membre bisyllabique; la disposition des membres est symétrique; le troisième membre, dont la seconde syllabe sert d'axe de symétrie, est généralement un refrain trisyllabique; césure principale après la huitième syllabe :

2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
...Az go	*polivam*	*mane mo*	*a păk to*	*vehne.*
...Naj da	*povikaš*	*mane mo*	*dva kaval-*	*džija...*
				(Jankov, p. 47, n° 147).
...Da ja	*pitame*	*Lazare*	*godena*	*li e...*
...Na vărh	*Gergjovden*	*Lazare*	*sas šaro*	*jagne...*
				(Bojčev, p. 30, n° 51).

Če se j	*naela*	*Dojne le*	*hubava*	*Dojna...*
Če se j	*oblekla*	*Dojne le*	*văv mažki*	*drehi...*
...Kato	*košuta*	*Dojne le*	*Dojnina*	*bratec...*

(Ibid., p. 55, n° 77).

G) Forme

— — | — — | — — — | — — | — — | — —

(ou (2+2+3)+(2+2+2), deux fragments, dont le premier est composé de deux membres bisyllabiques suivis d'un trisyllabique, et le second fragment de trois membres bisyllabiques; césure après la septième syllabe :

2 syll.	2 syll.	3 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.
Daj mi	*Radke*	*rubčeto*	*deto*	*ti go*	*dadoh,*
I Ma-	*rijka*	*beše tam*	*koga*	*ti go*	*dadoh,*

(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 36, n° 59).

Zakăs-	*njala*	*Gana hij !*	*na go-*	*lema*	*niva.*
Tja na	*Gana*	*duma hij !*	*Gano*	*sinko*	*Gano,*
Snopi	*li si*	*brala hij !*	*ili*	*krăsci*	*klala ?*
Gana	*mami*	*duma hij !*	*mamo*	*stara*	*mamo...*

(Bojčev, p. 59, n°- 81).

H) Forme

— — | — — || — — | — — || — — — | — —

trois fragments, dont le premier et le second sont identiquement formés de deux membres bisyllabiques, tandis que le troisième est formé d'un membre trisyllabique suivi d'un bisyllabique; deux césures possibles, soit après la quatrième syllabe, soit après la huitième :

2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	3 syll.	2 syll.
Jabăl-	*čica*	*rod ro-*	*dila*	*Kalino*	*moja,*
Ot ro-	*da se*	*polo-*	*mila*	*Malino*	*moja*

(D. Hristov, *op. cit.*, p. 35, n° 55).

...Tăka	*tăka*	*neka*	*neka*	*vaj neka*	*neka...*

(Bojčev, p. 9, n° 8).

Širo- ko e ovče pole ne mož go stigna
(Jordan Ivanov, *op. cit.*, p. 29).

Remarque. — Quelques cas encore sont à noter :

— — — | — — || — — | — — — | — — —

ou (3 + 2) + 2 + (3 + 3) ; par exemple :

2 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	2 syllabes
...Ah megju	*sebe*	*ah si*	*zboruvat,*	*zboruvat*

(D. Hristov, *Makedonski pesni*, p. 14, n° 7).

— — | — — — | — — | — — — | — — —

ou (2 + 3) + 2 + (3 + 3) :

3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes	3 syllabes	3 syllabes
Mari	*grada se*	*gradi*	*eh grada*	*Soluna*

(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 56).

Mais ces cas ne sont pas attestés par un nombre suffisant d'exemples, et de ce fait on n'y saurait voir des formes fixes indépendantes.

K. — *Vers de quatorze syllabes*

Il apparaît le plus souvent sous les aspects suivants :

A) Forme

— — | — — || — — | — — || — — — | — — —

ou (2 + 2) + (2 + 2) + (3 + 3), six membres, dont les quatre premiers sont bisyllabiques et les deux derniers trisyllabiques ; deux césures, l'une après la quatrième syllabe, l'autre après la huitième, divisant le vers en trois fragments ; le premier et le second fragment sont

identiques et se composent chacun de deux membres bisyllabiques, le troisième est constitué de deux membres trisyllabiques :

2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	3 syll.	3 syll.
Snošti	*dojde*	*čuždi*	*junak*	*na naša*	*sedenkja*
					(Stoin, p. 14, n° 28).
Slănce	*zajde*	*slănce*	*zajde*	*zad gora*	*zelena*
					(*Ibid.*, p. 49, n° 94).
Krăsti	*nosim,*	*Boga*	*molim*	*Gospodi*	*pomiluj...*
					(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p 75).
Buen	*vetăr*	*veę,*	*Stano,*	*tri gori*	*ljulee*
					(*Archives*, n° 1175).
Pratjal	*Gospod,*	*pratjal*	*Gospod*	*černata*	*nevolja...*
					(*Jankov*, p. 54, n° 171).
Mari	*svatjo*	*mokro-*	*polo,*	*dumbaba*	*dumbaba...*
					(*Ibid.*, p. 31, n° 86).
Ovdo-	*vjala j*	*lisi-*	*cata*	*Girgino*	*Girginke*
Săs dva-	*najse*	*lisi-*	*četa*	*Girgino*	*Girginke*
					(*Ibid.*, p. 32, n° 91).
Snošti	*dojde*	*tučin*	*junak*	*u mama*	*na gosti,*
Štom go	*vide*	*malka*	*moma*	*vednaž go*	*zaljubi*
					(Jord. Ivanov, *op. cit.*, p. 21).

B) Forme

— — | — — || — — | — — || — — | — — | — —

ou (2 + 2) + (2 + 2) + (2 + 2 + 2), de sept membres bisyllabiques; deux césures, l'une après la quatrième syllabe et l'autre après la huitième, divisant le vers en trois fragments; le premier et le second fragments sont identiquement formés chacun de deux membres bisyllabiques; le troisième fragment est constitué par trois membres également bisyllabiques :

2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.
Cărnej,	*goro,*	*cărnej,*	*sestro,*	*dvama*	*da căr-*	*neem:*
Ti za	*liske*	*goro*	*sestro,*	*ja za*	*mojta*	*mladost*
						(Stoin, p. 18, n° 19).

Slănce, | Rajko, || slănce, | Rajko, || ne za- | odi | ranko...
(Ibid., p. 67, n° 156).

...Zabra- | dila j | červen | čumber || kato | jasno | slănce
D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 31, nž 43).

Na săr- | ce me || pie, | mamo, || edna | ljuta | zmija
(Češmedžiev, p. 17, n° 17).

Svi svi- | nare || svi svi- | nare || u žir | oti- | doa...
(Archives, n° 1806).

...Da iz- | bere || da iz- | bere || naj sta- | rite | hora
(Jankov, p. 54, n° 171).

c) Forme

— — — | — — — || — — | — — | — — | — —

ou (3 + 3) + (2 + 2) + (2 + 2), six membres dont les deux premiers sont trisyllabiques et les quatre suivants bisyllabiques; deux césures, l'une après la sixième syllabe et l'autre après la dixième, divisant le vers en trois fragments; le premier fragment est constitué par deux membres trisyllabiques, tandis que le second et le troisième fragment sont composés chacun de deux membres bisyllabiques; cette forme est très rare :

3 syll. 3 syll. 2 syll. 2 syll. 2 syll. 2 syll.
Ti Done, | ti Nane, || ti baj- | novo || čedo | lele...
(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 31, n° 43).

...Kojto e | junak nad || juna- | cite || kola- | de le...
(Jankov, p. 37, n° 113).

...More kak | se gleda | i si | duma || jof mo- | re jof :
More kak | săm bela || i căr- | vena || jof mo- | re jof :
(Češmedžiev, p. 38, n° 43).

Cependant, la structure des trois derniers vers peut être interprétée autrement :

2 syll. 3 syll. 2 syll. 2 syll. 2 syll. 2 syll.
Kojto e | junak || nad juna- | cite || kola- | de le

2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	3 syll.	1 syll.
More	| *kak se*	| *gleda*	‖ *i si*	| *duma*	‖ *jof more*	| *jof.*
More	| *kak săm*	| *bela*	‖ *i căr*	| *vena*	‖ *jof more*	| *jof.*

D) *Forme*

— — | — — | — — ‖ — — | — — ‖ — — | — —

ou (2 + 2 + 2) + (2 + 2) + (2 + 2), vers composé de sept membres bisyllabiques; deux césures le scindant en trois fragments; le premier fragment est formé de trois membres, alors que le second et le troisième fragments comportent chacun deux membres (les césures se trouvent donc après le troisième et le cinquième membre, c'est-à-dire après la sixième et la dixième syllabe):

2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.
Vida	| *po dvor*	| *odi,*	‖ *mari*	| *Vide*	‖ *mome*	| *Vide...*

(Stoin, p. 44, n° 75).

...Tužu,	| *libe,*	| *tužu,*	‖ *tužu,*	| *nema*	‖ *što da*	| *činu*

(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 57).

More	| *izvor*	| *voda*	‖ *izvi-*	| *raše*	‖ *jof mo-*	| *re jof,*
...More	| *da săm*	| *ušte*	‖ *po vi-*	| *soka*	‖ *jof mo-*	| *re jof,*
More	| *site*	| *bi gi*	‖ *izlă-*	| *gala*	‖ *jof mo-*	| *re jof.*
More	| *a naj*	| *veke*	‖ *mojto*	| *libe*	‖ *jof mo-*	| *re jof.*

(Češmedžiev, p. 38, n° 43).

E) Forme

— — — | — — ‖ — — — | — — ‖ — — | — —

ou (3 + 2) + (3 + 2) + (2 + 2), six membres, dont le premier et le troisième sont trisyllabiques, tandis que tous les autres sont bisyllabiques; soit deux césures disposées après la dixième syllabe, soit une seule césure après la huitième syllabe:

— — — | — — — — — ‖ — — | — — | — —

division conséquente soit en trois fragments, soit en deux; dans le

premier cas, les deux premiers fragments sont identiques et formés d'un membre trisyllabique suivi d'un bisyllabique et le troisième fragment est constitué par deux membres bisyllabiques; dans le second cas, le premier fragment est composé de trois membres: le premier et le troisième sont trisyllabiques, tandis que le deuxième est bisyllabique; le second fragment est formé de trois membres bisyllabiques:

3 syll.	2 syll.	3 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.
...Ot visok	*čordak*	*ma visok*	*parmak*	*kola-*	*de le.*
...Sred more	*loze*	*pod brjagom*	*djuli*	*kola-*	*de le.*
...V košnička	*grozde*	*tistimel*	*djuli*	*kola-*	*de le*

(Jankov, p. 37, n° 113).

Kolko să | *dzvezdi* | *po nebo* || *tolkoz* | *momi* | *ima*

(*Archives*, n° 1637).

Pofali- | *la se* | *Milkina* | *majka* || *kola-* | *de le..*

(*Ibid.*, n° 78).

F) Forme

— — | — — — || — — | —|| — — | — — —

six membres: le deuxième et le sixième membre sont trisyllabiques et tous les autres sont bisyllabiques; deux césures scindant le vers en trois fragments: l'une après la cinquième syllabe, l'autre après la neuvième; le premier et le troisième fragments sont identiques et sont formés chacun d'un membre bisyllabique suivi d'un membre trisyllabique; le second fragment est constitué par deux membres bisyllabiques; formule numérique: (2 + 3) + (2 + 2 + (2 + 3) ; généralement les quatre syllabes du second fragment représentent un refrain:

2 syll.	3 syll.	2 syll.	2 syll.	2 syll.	3 syll.
Nali	*vikaše,*	*moma*	*Maro,*	*nali*	*vikaše...*

(*Ibid.*, p. 71, n° 170).

V našta | *gradinka,* || *džanăm* | *nane,* || *cvete* | *căfnalo,*
Cvete | *căfnalo,* || *džanăm* | *nane,* || *cvete* | *sjakakvo:*
Ran bjal | *bosilek,* || *džanăm* | *nane,* || *katmer* | *kalafir...*

Az go | *polivam,* || *džanăm* | *nane,* | *zaran* | *i večer,*
Az go | *polivam,* || *džanăm* | *nane,* || *a păk* | *to vehne.*
Ot tam | *ugadih,* || *džanăm* | *nane,* | *skoro* | *ště umra*
(Jankov, p. 49, n° 152).

Puna | *gradina,* || *pile* | *Jano,* | *beli* | *laleta...*
(Stoin, p. 70, n° 168).

Remarque. — On rencontre quelques autres formes qui ne présentent pas un nombre suffisant d'exemples et ne peuvent de ce fait être considérées, jusqu'à plus ample informé, comme des types de vers à quatorze syllabes :

1) — — | — — — | — — | — — | — — — | — —
...Benim | *ne kărši,* || *Velo* | *mome,* | *ne gori* | *Bojna*
(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 39, n° 68).

2) — — | — — — | — — | — — — || — — | — —
...Utre | *da bere* || *da mi* | *donese* | *kola-* | *de le*
...Dneska j | *sadilo,* || *utre j* | *nabralo* || *kola-* | *de le*
(Jankov, p. 38, n° 113).

3) — — | — — — | — — — | — — || — — | — —
...Da si | *nasadi* || *sred more* | *loze* || *kola-* | *de le.*
...Če i | *zaneslo* || *s košnička* | *grozde* || *kola-* | *de le*
(*Ibid.*, p. 38, n° 113).

4) — — — | — — — | — — | — — — | — — —
Tužinče *devojče* || *mari* | *tužiš li* | *za mene ?*
(D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 57).

5) — — — | — — || — — | — — — || — — | — —
...Dnes da go | *sadi* || *utre* | *da bere* || *kola-* | *de le.*
...Če to si | *vzelo* || *viša* | *gărkinja* || *kola-* | *de le*
(Jankov, p. 38, n° 113).

6) — — — | — — | — — — || — — — | — — —
...Ne mi e | *žalno* | *male le* *če ště se* | *oženi...*
(*Archives*, 1363).

Les suites métriques supérieures à quatorze syllabes (le nombre quatorze est arbitraire) résultent le plus souvent de la superposition de refrains à un vers relativement plus court. Telles suites peuvent être considérées comme des groupes de vers courts soit égaux, soit inégaux. Que l'on enlève les refrains, et l'égalité de tous ces vers apparaîtra aussitôt. Cependant, le refrain représente une partie intrinsèque du vers et de la mélodie, et ce serait une erreur d'analyser les vers en le négligeant. Si une nécessité rythmique ne l'avait pas imposé, l'aède ne l'aurait pas créé. Souvent un refrain qui se répète après chaque vers ou après chaque hémistiche peut dépasser les dimensions du vers même. Ainsi dans la chanson :

Vidi | *mi je,* || *mori,* *Špirt lele* | *Jano*
Košu- | *ljata,* || *mori,* *Špirt lele* | *Jano*
(D. Hristov, *Makedonski pesni*, p. 18, n° 10).

le refrain *mori* | *Špirt le le* | *Jano* contient sept syllabes groupées suivant le schéma :

— — | — — — | — —

tandis que le véritable vers est un tétrasyllabe :

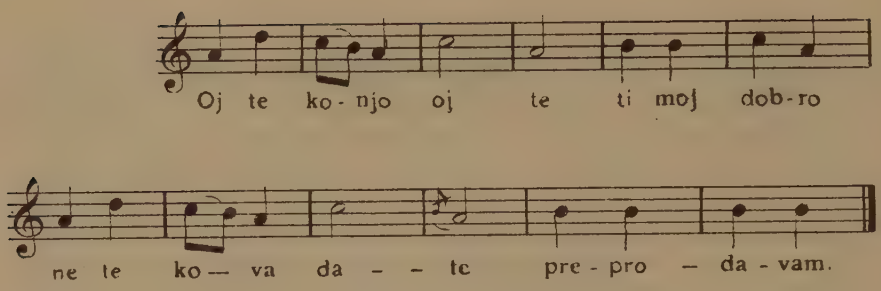
Vidi | *mi je*
Košu- | *ljata.*

CHAPITRE V

RYTHME POÉTIQUE ET RYTHME MUSICAL

Erreurs de notation et d'interprétation auxquelles nous mène l'ignorance de la structure du vers. — Unité entre le texte et la mélodie dans la chanson populaire. — Les rudiments du rythme musical et oral. — Le vers comme stylisation rythmique des paroles. — Cas où le texte et la mélodie divergent. — Application de la versification populaire pour l'analyse du rythme musical et inversement. — Avantages et défauts de ces deux méthodes. — Marche à suivre dans un cas concret.

La plupart des travailleurs qui ont étudié spécialement les mélodies populaires ont considéré le rythme de la mélodie indépendamment de celui du vers. Le texte n'est, pour beaucoup d'entre eux, qu'un agrément de la musique, un agrément sinon superflu, tout au moins d'ordre secondaire. On ne se préoccupe pas de l'examiner parallèlement à la mélodie; à peine lui fait-on la concession d'en adjoindre parfois quelques vers à la mélodie. Mais on n'approfondit jamais l'étude du rythme des paroles, si étroitement lié pourtant à celui de la mélodie; et, faute d'une connaissance suffisante de la versification populaire, on note trop souvent de manière erronée le rythme de la mélodie. Ainsi, dans son excellent ouvrage *Bălgarska narodna muzika, metrika i ritmika,* M. Vasil Stoin classe la chanson suivante dans la catégorie des « mélodies à groupes rythmiques offrant un nombre de mesures inégal » (p. 65) :



Or le vers de cette chanson a la structure suivante :

Oj te	|	*konjo*	‖	*oj*	|	*te*		*ti moj*	|	*dobro*
Ne te	|	*kova*	‖	*da*	|	*te*	|	*prepro-*	|	*davam*

soit

— — — — ‖ — | — ‖ — — | — —

C'est un décasyllabe divisé en cinq membres bisyllabiques. Le troisième membre, qui est au milieu des autres, est précédé et suivi de deux césures qui le mettent en relief en allongeant ses deux syllabes, comme le souligne clairement le rythme de la mélodie. Chaque syllabe de ce membre forme ce que nous avons appelé un « membre monosyllabique indépendant », et le nombre des membres qui constituent le vers est ainsi porté à six. Chaque mesure de la mélodie correspond à un membre bisyllabique, sauf la troisième et la quatrième mesures occupées chacune par un membre monosyllabique. La mélodie entière est composée de douze mesures, et chacune de ces demi-périodes (de six mesures) répond exactement à un vers; la fin de chaque demi-période musicale se subdivise en trois groupes de deux mesures, et chaque groupe correspond à deux membres, soit bisyllabiques, soit monosyllabiques. La délimitation de ces trois groupes est rendue sensible par les deux césures indiquées plus haut. Chaque mesure correspond donc à un *membre métrique*. Les deux demi-

périodes sont égales, les six groupes de deux mesures le sont aussi. Où est donc l'inégalité des groupes, ou des demi-périodes musicales, que M. Stoin croit apercevoir ?

L'inobservance des lois de la versification populaire apparaît également dans la notation de la chanson *Hajde ljube le* citée à la p. 129.

D'autres spécialistes, au contraire, étudient la versification populaire sans nul souci du rythme de la mélodie et sans se rendre compte que les principes métriques qu'ils formulent se trouvent souvent en contradiction évidente avec les lois rythmiques de la mélodie. Les inconvénients de cette méthode aussi fâcheusement unilatérale que la précédente ressortiront de la suite de notre exposé.

Il n'existe peut-être pas une forme musicale où texte, mélodie et plastique soient plus intimement liés que dans la chanson populaire, car ces trois éléments y sont nés et s'y sont développés parallèlement. Il est rare d'entendre les gens du peuple réciter des vers : ils préfèrent les chanter. Tous les métriciens et musicographes sont d'accord sur ce point. Ainsi Budmani écrivait : « ...Cet art (la poésie populaire) s'est développé toujours parallèlement à la musique. L'homme n'aurait pas inventé le vers, s'il n'avait voulu le chanter (1) ». De même W. Wollner, à propos des chansons serbo-croates : « ...Das sudslavische Lied ist wie überhaupt jedes Volkslied ursprünglich ausschliesslich für den Gesang bestimmt... Text und Melodie des Volksliedes sind für das Volk untrennbar; dasselbe betrachtet den Text nicht als selbständiges Kunstwerk. Das Volk singt seine Lieder, sie zu declamieren fällt ihm nie ein... » (2). De même encore, et en allant plus loin, Luka Zima : « ...Je suis venu à la conclusion que dans le vers populaire doit régner le même rythme que dans la mélodie » (3). De même enfin, dans le domaine bulgare, M. Jordan Ivanov : « La métrique du vers et la mélodie sont liées. Il est nécessaire de connaître la mélodie de la chanson popu-

(1) Petar Budmani, *Još jedan pokušaj o našoj narodnoj metrici*, 1876 (u programu Dubrovačke Gimnazije).

(2) W. Wollner, « Das Verhältniss von Text und Melodie im südslavischen Volksliede » (dans l'*Archiv fur slavische Philologie*, IX, p. 199).

(3) Luka Zima, « Nacrt naše metrike narodne sa obzirom na stihove drugih naroda, a osobito Slovena » (*Rad*, vol. 48, 1879, au début de la préface).

laire, car cette mélodie non seulement constitue la partie essentielle de la chanson, mais aussi détermine le rythme des vers » (1).

Nous apercevons dans les dictons, adages, exorcismes, conjurations et incantations populaires les embryons d'un langage versifié et plus ou moins soumis aux lois du rythme musical (ce qui est la première étape de la musique). Nous pouvons même y entrevoir les rudiments d'une ligne mélodique plus ou moins nettement dessinée. Dans les formules (souvent privées de sens) que les grand-mères prononcent spontanément sur les berceaux pour endormir ou pour divertir les petits enfants, dans les lamentations funèbres, dans les gémissements à voix haute et, en général, dans toutes les expressions orales où, sous la domination de sentiments puissants, la parole ordinaire se trouve stylisée, en laissant certaines voyelles s'allonger et se fixer sur un son déterminé — dans tous ces cas nous découvrons les premiers rudiments de l'union entre les paroles, la musique et les gestes rythmés. Ne trouve-t-on pas dans les pleurs de l'enfant une ondulation mélodique rendue plus ou moins rythmique par la respiration ? La musique de certains peuples exotiques nous donne l'impression d'imiter un gémissement. Et une oreille exercée peut saisir un mouvement mélodique même dans le langage ordinaire qui, lui aussi, est subordonné aux lois du rythme dictées par la respiration, le pouls et surtout par la pensée.

Mais le vers représente la plus parfaite stylisation rythmique des paroles. Il contient le rythme musical et la mélodie à l'état potentiel. Et souvent, quand on récite ou scande des vers, on résiste mal à la tentation de les revêtir d'une mélodie.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, philologues, métriciens et musicographes sont d'accord quant au lien intime qui unit le texte et la mélodie dans les chansons populaires, et nous ne pensons pas que quelqu'un puisse nier cette évidence. On a polémisé sur les détails (2), mais sur le principe les opinions ne diffèrent pas.

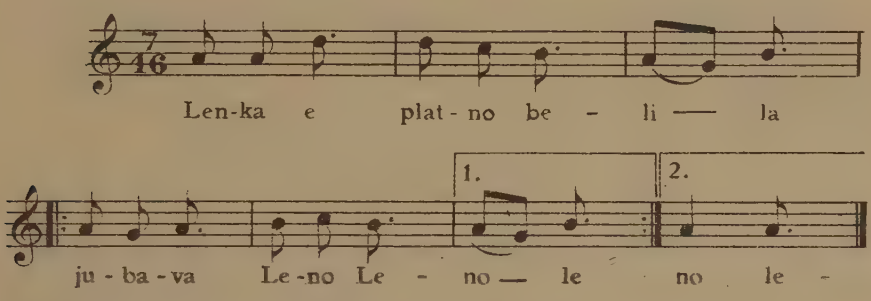
Sans doute, la connexion entre le texte et la mélodie comporte-t-elle des degrés. On trouve parfois des chansons dont le rythme

---

(1) JORDAN IVANOV, *Bălgarski narodni pesni, lekcii četeni v Universiteta*, Sofia, 1914, p. 20.

(2) Zima, Wollner et Maretić, en ce qui concerne les chansons populaires serbo-croates (voir *Rad*, vol. 48, 49 et 168, et *Archiv für slavische Philologie*, tome IX).

musical semble être en contradiction avec le rythme verbal, comme par exemple celle-ci (Stoin, p. 25, n° 22) :



La structure du vers est la suivante :

— — — | — — | — — —

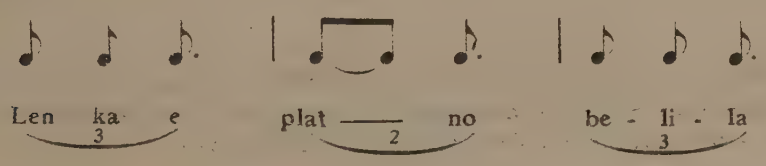
Lenka e	*platno*	*belila*
Jubava	*Leno*	*Leno le*

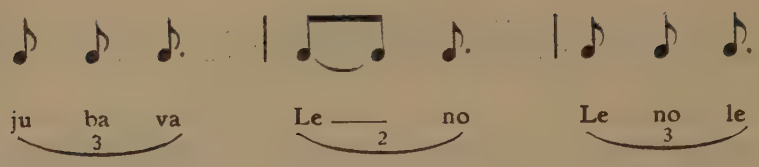
La mélodie répartit les huit syllabes entre trois mesures, mais suivant un schéma différent du schéma ci-dessus :

— — — | — — — | — —

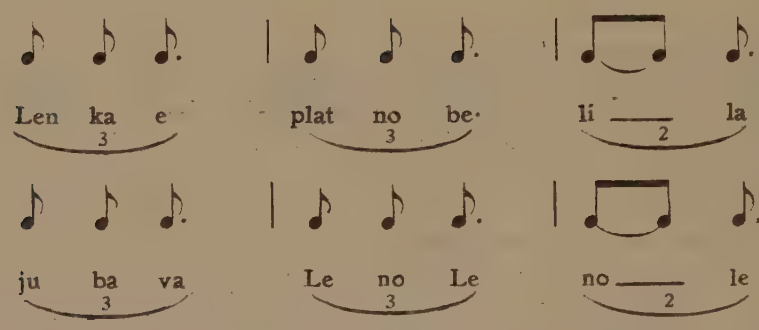
Lenka e	*platno be-*	*lila*
Jubava	*Leno Le-*	*no le.*

Ici chaque mesure est également occupée par un membre (bi- ou trisyllabique), mais la coupe à l'intérieur des mots *belila* et *Leno* n'est pas naturelle. L'aède aurait pourtant pu éviter facilement cette anomalie, s'il l'avait voulu, car rien ne l'empêchait d'intervertir les rythmes de la deuxième et de la troisième mesure de chaque demi-période :

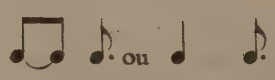




au lieu de :



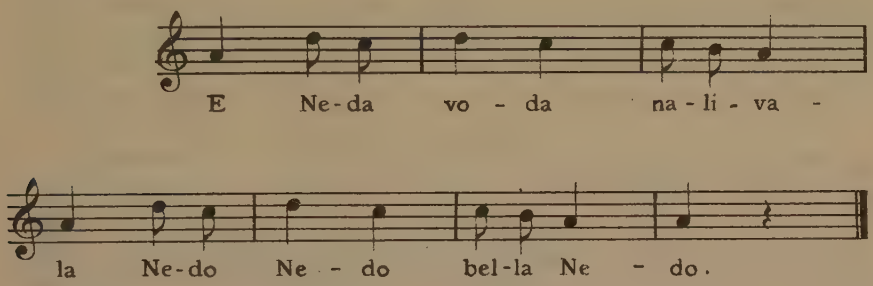
Il est évident que le premier schéma, où chaque mesure de la mélodie est occupée par un membre naturel, est plus régulier. Cependant, l'aède a renoncé à cette régularité pour laisser le rythme musical enjamber le rythme verbal, soit qu'il ait voulu réaliser un effet particulier, soit qu'il ait voulu employer une cadence rythmique plus achevée à la fin de chaque demi-période musicale, c'est-à-dire



au lieu de

Mais le plus souvent la divergence entre le rythme verbal et le rythme musical résulte de ce que la même mélodie a été adaptée à des textes qui ne s'y prêtaient que plus ou moins par des gens dont

le sentiment rythmique n'était pas suffisamment précis. Il s'est produit alors des dislocations secondaires qui peuvent déformer complètement le rythme et désagréger l'unité et l'harmonie existant primitivement entre le texte, la mélodie et les gestes. L'exemple suivant est typique à cet égard (Stoin, p. 56, n° 115) :



Ainsi nous savons le danger qu'il y a à croire que le rythme du vers et celui de la mélodie seraient toujours parallèles et inséparables (bien que toute chanson populaire soit composée pour être chantée et non pas récitée), et que les lois de la versification populaire pourraient en conséquence être déterminées d'après le rythme de la mélodie (un rythme qui, par surcroît, risque trop souvent d'être incorrectement noté). Le rythme de la mélodie ci-dessus nous aurait obligés à couper le vers après son avant-dernière syllabe :

(E) Neda | voda | naliva-
la Nedo | Nedo | bela Ne-
do.

Mais il serait tout aussi irrationnel de vouloir déterminer le rythme de la mélodie en se fondant exclusivement sur la versification, avant que les principes de celle-ci ne soient parfaitement connus. Une telle méthode pourrait être utilisée pour les mélodies grecques antiques dont le rythme semble pouvoir se ramener à des combinaisons de syllabes longues et brèves; mais elle ne saurait l'être pour les chansons populaires des Slaves du Sud où la quantité des syllabes n'est réglée par aucune convention. Ce n'est qu'après avoir découvert indépendamment quelques règles relatives au rythme

du vers et de la mélodie qu'on pourra les comparer aux résultats obtenus par des recherches antérieures et de cette comparaison déduire de nouveaux principes.

Nous avons des raisons de supposer que, dans l'antiquité, le rythme musical était en fonction des paroles correspondantes, et qu'il en dépendait jusqu'aux moindres détails : « ...Dans une langue comme le grec, dont la prononciation et la versification sont essentiellement fondées sur le principe quantitatif, cette confusion (de la rythmique avec la métrique) était inévitable : le rythme des paroles s'imposait à la mélopée placée sur elles » (1). Ce n'est pas le cas de la musique populaire bulgare, où l'unité entre la rythmique et la métrique est fondée non pas sur la quantité, mais sur le nombre et le « décompte » des syllabes.

Quelques métriciens et philologues yougoslaves (Vuk Karadžić et Petar Budmani) ont tenté d'appliquer l'ancienne métrique grecque à la versification populaire des Slaves du Sud en remplaçant l'accent par la quantité. Ainsi, Vuk appelle *trochée* chaque membre bisyllabique dont la première syllabe est accentuée et le note : — ∪ ; chaque membre trisyllabique dont la première syllabe est accentuée et les deux suivantes sont atones est, suivant Vuk, un dactyle (—∪ ∪), et ainsi de suite (2). Il donne des exemples où le vers n'est constitué que par des pieds métriques qui alternent régulièrement, l'accent revenant toujours sur la même syllabe du pied. Ainsi, le vers :

Bóga | *móli* | *mládo* | *mómče*

est constitué exclusivement de trochées et peut être noté ainsi :

— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪

Les vers

Rásla | *tánka* | *jélika*
Na dvá | *brda* | *vélika*

(1) Théodore REINACH, *La musique grecque*, Paris, 1926, p. 72.
(2) Voir la préface de Vuk Karadžić dans l'ouvrage de Luka Milovanov, *Opit nastavlenja k srpskoj sličnorečnosti*, Wien, 1833.

sont composés de deux trochées suivis d'un dactyle et peuvent s'écrire :

— ∪ | — ∪ | — ∪ ∪
— ∪ | — ∪ | — ∪ ∪

et ainsi de suite.

Cependant, comme l'accentuation des parlers yougoslaves n'est pas toujours conforme à cette régularité, le plus souvent Vuk est obligé d'intervertir les accents des mots pour obtenir le pied voulu. Pour lui, le vers héroïque

Podiže se Crnojević Ivo

est composé de cinq pieds trochaïques et s'écrit :

— ∪ | — ∪ || — ∪ | — ∪ | — ∪ ,

bien que les accents naturels des mots ne coïncident pas avec les syllabes longues, et il ne reste à Vuk que la ressource de conclure que les vers où l'accent naturel ne coïncide pas avec l'accent rythmique sont irréguliers. Mais, comme le nombre des vers irréguliers dépasserait de beaucoup celui des vers normalement constitués, Vuk se hâte d'affirmer que « souvent une syllabe longue remplace une syllabe brève et vice-versa, et que, si l'on dit et lit et récite :

I pónese tri tóvara blága
A ḳád tako svádbu urédiše,

on chante, par contre, en transformant tous les pieds en trochées :

— ∪ | — ∪ || — ∪ | — ∪ | — ∪
I po- | nese || tri to- | vara | blaga »

Il serait vain de donner ces détails, si Vuk n'avait pas été précisément le premier à vouloir introduire le principe quantitatif dans la poésie populaire des Slaves du Sud, et le premier aussi à publier une collection de poésies populaires bulgares (1) qui, du fait même de ses opinions, devait subir les interprétations du métricien yougoslave.

(1) Vuk St. Karadžić, *Dodatak ḳ' Sanktpeterburgsḳim rječnicama*, Vienne, 1822.

L'erreur de Vuk a été de chercher la régularité rythmique là où elle n'était pas, notamment dans l'accent, perdant de vue que les syllabes accentuées ne sont pas toujours des longues, comme on le constate surtout en tchèque où la quantité est indépendante de l'accent (1).

Quelques raisons sérieuses qu'on puisse avoir de supposer que la métrique classique a influencé l'art populaire des Slaves du Sud, il ne faut pas chercher les traces de cette influence dans la versification populaire. Le bulgare, dénué des particularités phonétiques qui ont contribué à la fixation de la quantité des syllabes en grec, se trouvait empêché par là même d'introduire la métrique classique dans la versification populaire : « ...Toute comparaison métrique est vaine là où les langues ont des structures rythmiques différentes » (2). Les métriciens commencent déjà à se demander si, même dans les langues classiques, la quantité et l'accent représentent une *conditio sine qua non* pour le rythme du vers. Ainsi, M. Meillet fait remarquer que « les vers védiques sont moins normalisés que les vers grecs, sont de forme plus souple » (3). M. Maurice Emmanuel, qui ne fait que périphraser et interpréter la pensée de M. Meillet, dit des anciens vers grecs : « ...On peut concevoir même une forme primitive où cette fixité du nombre des syllabes, indépendamment de leur valeur en durée, suffisait à déterminer un vers. C'est par la normalisation de la fin du vers, et, comme dit M. Meillet, de sa partie sensible, que la réglementation des durées syllabiques s'est établie » (4). Il nous faudrait des documents plus nombreux et plus précis de cette époque reculée pour pouvoir nous prononcer sur l'hypothèse de M. Emmanuel en ce qui concerne la forme primitive des vers grecs et védiques. Mais un phénomène analogue peut être observé dans la structure des vers populaires bulgares, et, à cet égard, les documents sont abondants. En effet, la quantité des syllabes est loin d'y être fixe. D'autre part, l'accent, bien qu'il existe dans les vers bulgares, n'a pas, lui non plus, une place fixe dans chaque vers, et les syllabes accentuées n'alternent pas d'une façon régulière avec les syllabes atones. On a vu que la versification populaire bulgare est fondée presque uniquement sur le

(1) Cf. Fr. Travniček, « De la quantité en tchèque » (*Revue des Études slaves*, I, 1921, p. 204).

(2) A. Meillet, *Les origines indoeuropéennes des mètres grecs*, Paris, 1923, p. 7.

(3) *Ibid.*

(4) Maurice Emmanuel, « Le rythme d'Euripide à Debussy » (article publié dans le *Compte rendu du Ier Congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 116).

principe du nombre des syllabes et de leur groupement, principe impliquant des coupes ou césures à l'intérieur du vers qui fixent le nombre des syllabes dans un fragment donné. Or, c'est ce même fait que constate M. Emmanuel (sans malheureusement le corroborer par un nombre suffisant de documents) dans les vers grecs et védiques de l'époque où la normalisation de la quantité des syllabes ne s'était pas encore établie : « ...Et voilà définis des vers constitués par des périodes composées d'un nombre déterminé de syllabes, dont les durées se sont fixées peu à peu en commençant par la fin du vers et qui présentent ce caractère de n'être pas réductibles en mesures isochrones » (1). Ne pourrions-nous pas considérer la versification fondée sur la quantité et celle qui admet l'alternance régulière des accents comme des cas particuliers subordonnés à ce cas général ?

Le rythme musical qui, le plus souvent, épouse très fidèlement le rythme du texte correspondant et le rend plus précis, peut nous donner quelques indications sur le procédé de la « normalisation ». Certaines syllabes du vers ont une fonction spéciale, et leur effet se trouve augmenté par le rythme de la mélodie. Ces cas seront examinés dans les chapitres XXI-XXIII.

(1) Maurice EMMANUEL, *op. cit.*, p. 116.

CHAPITRE VI.

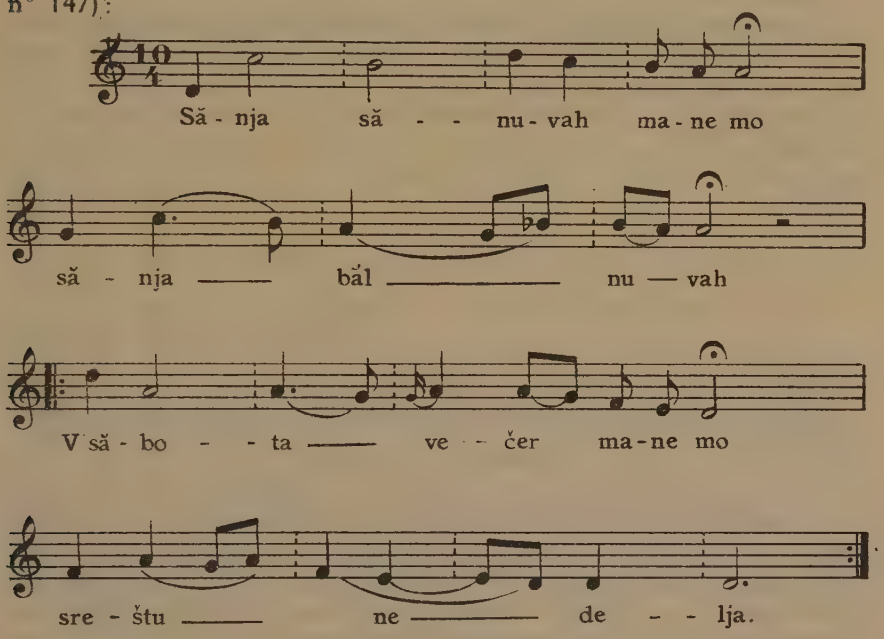
MÉTHODE DE LA STYLISATION RYTHMIQUE.

Avantage de cette méthode et son utilisation tant dans l'analyse des mélodies que dans les recherches sur la versification. — Élimination des ornements mélodiques (notes de transition, broderies, mélismes, etc...). — Délimitation des parties de la mélodie. — Constitution et simplification du schéma rythmique. — Application des principes de la versification populaire. — Exemples de chansons stylisées. — Déduction des motifs simples qui constituent le schéma rythmique.

La méthode de la stylisation rythmique nous permet de pousser l'analyse des parties constitutives jusque dans les moindres détails, sans jamais perdre de vue les contours principaux des divers rythmes de la mélodie. Pour arriver à ce résultat, il suffit de déceler la carcasse rythmique la plus simple, et la plus essentielle en même temps, en dépouillant la mélodie de tous les ornements (notes de passage, mélismes, broderies, etc...), de telle sorte qu'une seule note corresponde à chaque syllabe du texte poétique. Cette stylisation nous permettra de découvrir, jusque dans les chansons les plus complexes du point de vue rythmique, les rythmes prototypes qui constituent la mélodie, rythmes représentant le plus souvent des rythmes verbaux. Le texte poétique, ici, nous vient en aide, et les lois de la versification facilitent l'analyse. Une fois établis, les rythmes simples ainsi obtenus peuvent servir de base à des recherches ultérieures sur la structure du vers et sur les lois de la prosodie

Les quelques exemples qui vont suivre montreront la commodité et l'efficacité de cette méthode.

Considérons la chanson *Sănja sănuvah, mane mo* (Jankov, p. 47, n° 147) :



La mélodie est constituée par deux demi-périodes délimitées par la pause et le signe de répétition. Le texte poétique correspondant est constitué par des vers de treize syllabes. Chaque vers est formé de deux hémistiches pentasyllabiques entre lesquels vient s'intercaler un refrain trisyllabique :

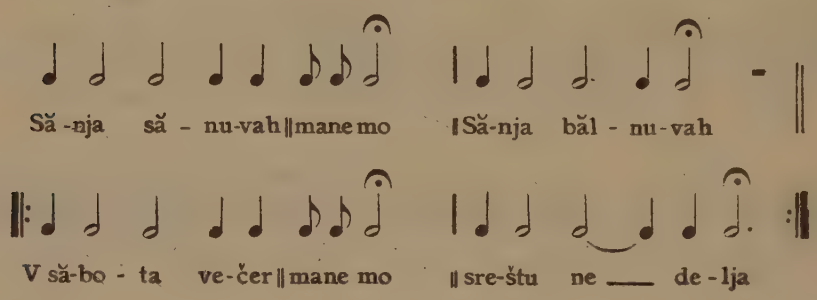
Sănja sănuvah ‖ *mane mo,* ‖ *sănja bălnuvah*
V săbota večer ‖ *mane mo,* ‖ *sreštu nedelja.*

Les mots *mane mo* représentent le refrain, dont le rôle est exclusivement décoratif, et qui se répète au milieu de chaque vers. Sans ce refrain les deux hémistiches forment un décasyllabe :

5 syllabes 5 syllabes
Sănja sănuvah, ‖ *sănja bălnuvah*
V săbota večer, ‖ *sreštu nedelja.*

Chaque hémistiche est composé d'un membre bisyllabique et d'un trisyllabique.

Si, dans la mélodie ci-dessus, nous faisons abstraction des hauteurs des sons et si nous écrivons seulement les valeurs rythmiques en réunissant dans une seule valeur toutes les notes liées par le signe ∪ de façon à ce que chaque syllabe du texte corresponde à une seule note — nous obtiendrons le schéma rythmique suivant :



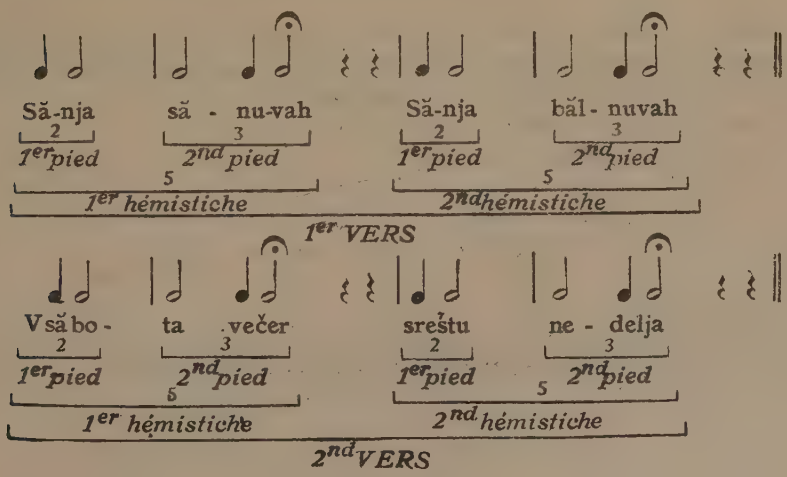
Ce schéma se subdivise en deux demi-périodes. La première se termine à la fin de la deuxième mesure. La limite entre ces deux demi-périodes est marquée : 1° par la fin du vers ; 2° par le point d'orgue sur la note finale de la deuxième mesure (ce signe joue, en quelque sorte, le rôle d'une cadence rythmique) ; 3° par la pause après le premier vers (cette pause coïncide avec la césure entre les deux vers et implique un repos ainsi qu'une reprise d'haleine) ; 4° par le signe de répétition qui manifeste l'indépendance de la seconde demi-période.

Le commencement et la fin de chaque vers coïncident donc respectivement avec le commencement et la fin de la demi-période musicale correspondante, de telle sorte qu'un vers remplit exactement le cadre d'une demi-période.

Ces constatations, complétées par d'autres encore, peuvent se retrouver, toutes ou en partie, dans la plupart des chansons populaires d'une certaine étendue. La fin du vers et de ses subdivisions joue un rôle important dans la délimitation des parties de la mélodie. Pour bien « phraser » les chants populaires, il est donc nécessaire d'en établir la structure rythmique du texte et d'y marquer la place des césures et des coupes (diérèses).

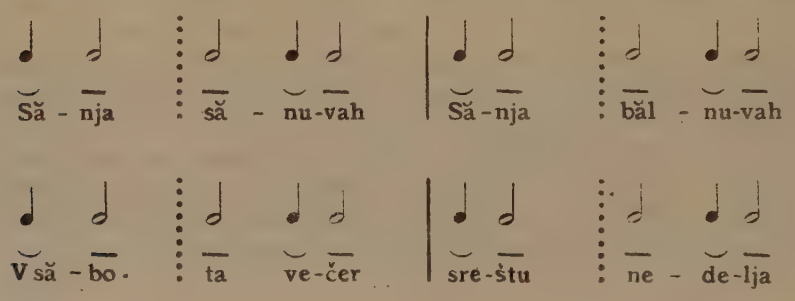
Que l'on pousse plus loin l'analyse de la chanson ci-dessus, et l'on constatera que chaque demi-période se compose, à son tour, de deux parties ou demi-phrases. La limite entre ces deux parties est marquée par un point d'orgue sur la note finale de la première demi-phrase, par la fin de l'hémistiche (y compris le refrain *mane mo*) et par la barre de mesure. *Le point d'orgue à la fin de chaque mesure coïncide avec la césure qui divise le vers en deux hémistiches.* Les quatre mesures à $^{10}/_{4}$ des deux demi-périodes musicales se terminent chacune par une blanche affectée d'un point d'orgue; à cette note correspond la syllabe finale de l'hémistiche (y compris les trois syllabes du refrain). Les blanches finales allongées de la première et de la troisième mesure peuvent être considérées comme jouant le rôle de demi-cadences rythmiques.

Nous avons vu que le rôle du refrain *mane mo* n'est que décoratif : aucun sens logique ne le lie au texte. Les notes auxquelles il correspond sont aussi des notes d'ornement, ajoutées, très probablement, comme les trois syllabes du refrain lui-même, à une époque plus récente. A l'origine, le rythme de la mélodie devait être très simple, et ces ornements ne s'y trouvaient pas. Si l'on débarrasse le schéma rythmique de ces complications ultérieures en le stylisant davantage, les quatre mesures à $^{10}/_{4}$ de la mélodie auront des structures à peu près identiques (les modifications sont dues très probablement à l'introduction du refrain et des notes qui s'y ajoutent presque nécessairement). Après une telle simplification le schéma rythmique de la chanson *Sănja sănuvah* prendra l'aspect suivant :



On voit par le schéma ci-dessus que les deux membres inégaux (l'un bisyllabique, l'autre trisyllabique), qui constituent chaque hémistiche, se reflètent également dans le rythme de la mélodie et décomposent ainsi la mesure en deux parties inégales. Chaque membre du vers épouse parfaitement une de ces subdivisions de la mesure à $^{10}/_{1}$. Et l'alternance des membres bi- et trisyllabiques implique celle des deux figures qui correspondent à ces membres :

En outre, si nous notons la durée d'une noire par le signe métrique de la syllabe brève (◡) et la durée d'une blanche par celui de la syllabe longue (—) (1), le schéma ci-dessus peut être exprimé ainsi (abstraction faite des silences) :



Si nous supposons que le rythme musical attribue la quantité aux syllabes du texte correspondant, chaque syllabe aura la valeur de la note qui s'y superpose. Dans le cas considéré, elle sera *longue* si la note est une blanche, et brève si celle-ci est une noire.

La figure fondamentale :

(1) Cf. O. Riemann, « Notions élémentaires de musique appliquée à la métrique » (dans l'ouvrage de H. Schiller, *Mètres lyriques d'Horace*, Paris, 1883).

qui, en se répétant quatre fois, donne naissance au rythme de toute la chanson, aurait pu donc s'écrire ainsi :

∪ — | — ∪ —

Mais cela est un *dochmiaque*. On y distingue deux pieds métriques : un iambe (∪ —) et un péon crétique (— ∪ —). C'est de l'alternance de ces deux éléments (iambe et péon) que naît le rythme de la mélodie tout entière. Chaque membre bisyllabique du vers est transformé en un iambe par la mélodie, et chaque membre trisyllabique en un péon. Finalement le rythme de la chanson *Sănja sănuvah mane mo* se réduit à la simple scansion d'un décasyllabe :

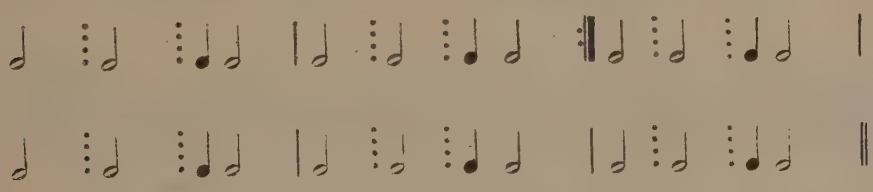
∪ —	— ∪ —	| — ∪	— ∪ —
Sănja	*sănuvah*	| *sănja*	*bălnuvah*

En stylisant et analysant ainsi les chansons populaires, on se rapproche du processus par lequel les paroles, cristallisées dans des rythmes fixes, ont formé les prototypes simples de la mélodie originelle. Il ne reste qu'à établir les hauteurs des sons sur le schéma ci-dessus pour que la parole devienne musique et pour que la chanson jaillisse dans toute sa splendeur.

La parenté entre les éléments de la parole et ceux du rythme musical est plus qu'évidente.

D'autres chansons présentent des rythmes plus simples, libres d'ornements mélodiques (refrains, mélismes, broderies, etc...) et sont par conséquent beaucoup plus faciles à styliser.

Ainsi, la chanson *Stăpja Neda na dăskata* (1) donnera le schéma rythmique suivant (après la simple réunion en une valeur totale de toutes les notes que le signe ∪ lie sous une syllabe) :



(1) Citée à la p. 148

Le vers est un octosyllabe et se subdivise en deux hémistiches de quatre syllabes; chaque hémistiche est constitué par deux membres bisyllabiques. A chaque hémistiche correspond une mesure composée à $^7/_4$, tandis qu'à chaque membre correspond tantôt une mesure simple à $^3/_4$, tantôt une mesure à $^4/_4$. L'alternance régulière des mesures à $^4/_4$ et à $^3/_4$ produit la même impression que donne une mesure à $^7/_4$.

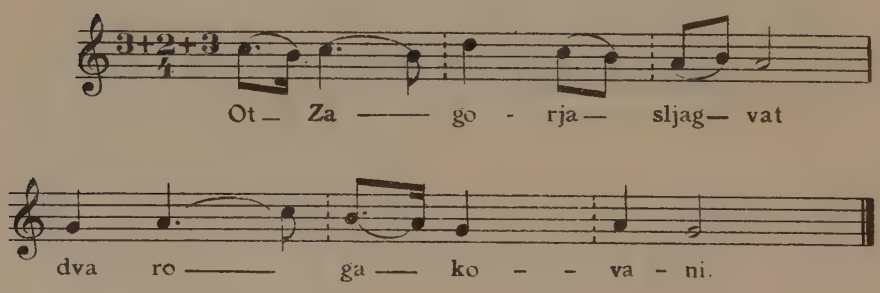
Si nous admettons que le rythme musical fournit la quantité aux syllabes des vers correspondants, et si nous indiquons par le signe de la syllabe brève (∪) la valeur d'une noire et par celui de la longue (—) la valeur d'une blanche, chaque hémistiche se transformera en un épitrite :

— — ∪ — — — ∪ —
Stăpja Neda *na dăskata,* etc...

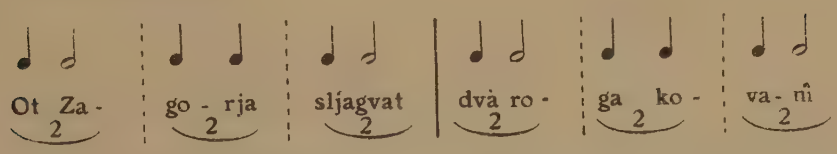
Le schéma entier de cette chanson est composé d'une seule figure rythmique :

ou — — ∪ — qui se répète plusieurs fois

La chanson *Ot Zagorja sljagvat* (Jankov, p. 35, n° 104) :



a le schéma suivant :



Ce rythme se répète autant de fois qu'il y a de vers dodécasyllabiques dans la chanson, de telle sorte que celle-ci apparaît comme constituée entièrement suivant le type :

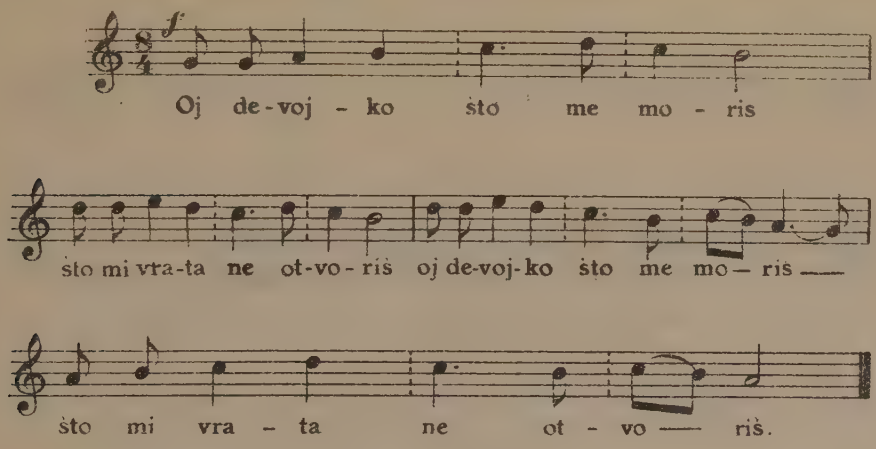
ou ∪ — | ∪ ∪ | ∪ —, type très proche du dochmiaque, lequel sert de fondement rythmique à la chanson précédente *Sănja sănuvah mane mo*. Les hémistiches de ces deux poésies ne diffèrent l'un de l'autre, en effet, qu'à une syllabe près (l'un est pentasyllabique, l'autre hexasyllabique), et le rythme correspondant de la mélodie traduit cette différence tout en gardant intactes les dimensions des valeurs et des mesures simples. Car le rythme

∪ — | ∪ ∪ | ∪ —

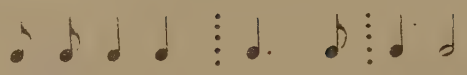
s'obtient en décomposant la troisième valeur dans le dochmiaque

∪ — | — ∪ —

Toute la chanson suivante procède de la répétition presque identique du même rythme (Stoin, p. 15, n° 10) :



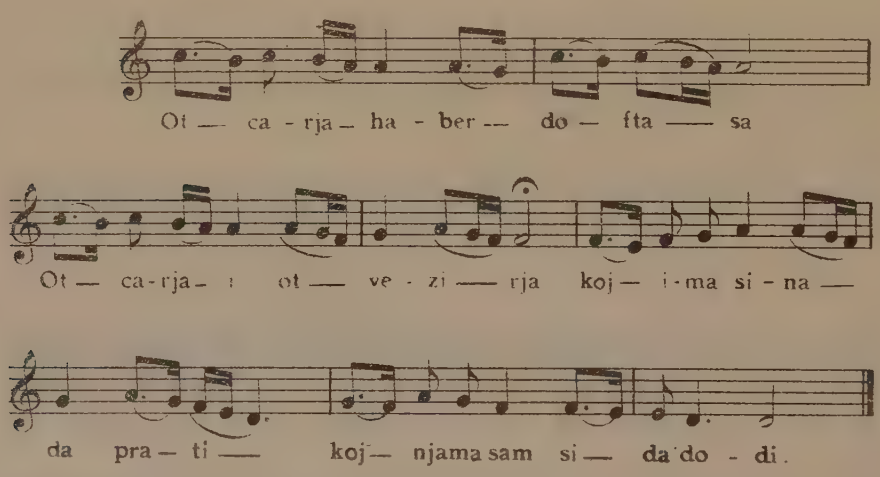
Le rythme unique est :



De même, la chanson *Zelen se orjah razviva* (citée à la p. 167) procède uniquement de la répétition (4 fois) du rythme :

Ce rythme est aussi apparenté à celui des chansons analysées ci-dessus. Toutes ces mélodies, construites sur un dochmiaque prototype, corroborent notre hypothèse sur la formation des chansons (1).

Suivant le même procédé de stylisation rythmique, en éliminant les ornements mélodiques et en faisant correspondre une seule note à chaque syllabe, nous ramenons aisément la chanson *Ot carja haber doftasa* (Jankov, p. 72, n° 208) à un schéma monorythmique :



(1) Voir l'Introduction : *Comment se forment les chansons populaires*, pp. 9 et suiv.

Le schéma du rythme est le suivant :

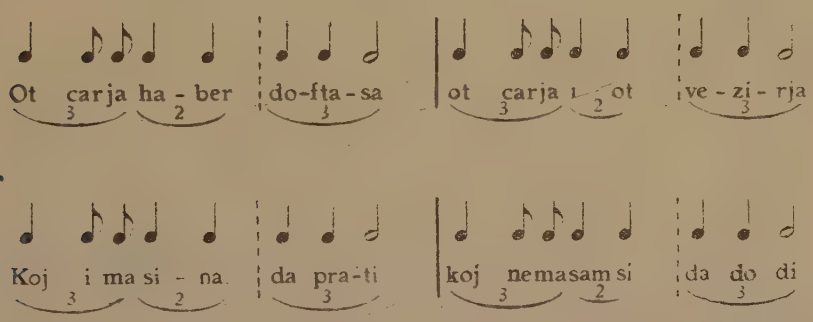


schéma formé entièrement par la répétition d'un seul rythme :

CHAPITRE VII.

ÉVALUATION DES VALEURS RYTHMIQUES.

La danse populaire *răčenica*. — Application de la chorégraphie à l'analyse des mesures. — Mesure à sept temps. — Notion de temps élémentaire. — Fausses notations. — Groupement des temps élémentaires par deux et par trois. — Rôle de l'accent. — Décomposition des valeurs rythmiques dans les mélodies instrumentales. — Hypothèse sur la provenance des mesures complexes. — Temps premier, temps normal, temps allongé, temps battu. — La vitesse d'exécution.

La danse la plus répandue en Bulgarie s'appelle *răčenica*. C'est une danse à trois pas qu'on chante et qu'on accompagne en claquant des mains à chaque pas, trois fois pour chaque mesure, dans un mouvement rapide. Il s'agit donc d'une mesure à trois temps inégaux, dont chacun est marqué par un pas, par un claquement de mains et, le plus souvent, par une seule syllabe et une seule note. En outre, à chaque mesure correspond généralement un membre (pied) métrique du texte de la chanson. L'inégalité des trois temps de cette mesure est frappante. Tandis que le premier et le deuxième temps paraissent être équivalents, le troisième semble allongé d'une valeur irrationnelle. C'est de quoi l'on se rend surtout compte en observant la danse : les danseurs font une courte pause après chaque troisième pas, de sorte qu'ils ont l'air de boîter tantôt du pied gauche, tantôt du pied droit. Nous appellerons ce temps *temps allongé* et les deux autres *temps normaux* (1). De plus, lorsqu'on claque des mains, le coup correspondant à ce troisième temps est toujours plus fort que les deux autres : le *temps allongé* est donc affecté d'un accent d'intensité dont la force varie selon les cas et peut même parfois devenir excessive. Le temps allongé correspond également à cette syllabe du membre trisyllabique, qui est suivie d'une courte pause coïncidant avec la coupe intérieure du vers ou de l'hémistiche.

(1) Dans la suite de ce travail nous serons amené à appeler également *temps ternaire* le temps allongé et *temps binaire* le temps normal.

Les musiciens étrangers (et en particulier tchèques) qui, après la libération de la Bulgarie, avaient été invités par le gouvernement à venir favoriser les études musicales dans le nouveau royaume, se rendaient naturellement compte qu'ils se trouvaient en présence de rythmes nouveaux et en tout cas caractéristiques. Ils estimaient que, dans la danse en question, le troisième temps, qui alternait régulièrement avec les deux temps égaux et subissait un allongement irrationnel, était un peu plus long que les deux autres pris séparément, mais plus bref que ces mêmes temps pris ensemble. Faute de quoi l'on aurait eu le rythme :

rythme appartenant à une mesure à quatre temps ($^4/_4$) en contradiction avec le caractère essentiellement ternaire des figures chorégraphiques (composées chacune de trois pas) et de l'accompagnement. Mais, comme la science musicale des conservatoires, dont ils étaient de fidèles disciples, ne leur fournissait ni le moyen d'évaluer exactement la valeur du troisième temps en fonction des deux autres, ni surtout le moyen de la noter avec précision, ils se résignèrent à une évaluation approximative. Ils décidèrent que la durée de ce troisième temps était inférieure à celle de deux temps normaux et supérieure à celle d'un seul temps. Quant à la notation, ils se contentèrent simplement de ne pas indiquer l'allongement irrationnel, et ils nous dotèrent d'une mélodie de la *răčenica* notée suivant une mesure à $^3/_4$, en mouvement de valse :

Ils ne pouvaient agir autrement, s'ils voulaient rester fidèles aux principes de la rythmique traditionnelle qui n'admet que les divisions

binaires et ternaires de la mesure. Fr. Kuhač est allé plus loin en notant le rythme de cette danse par une mesure à $^{2}/_{1}$ (1) :

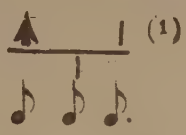
Mais le peuple, fidèle à son instinct rythmique, ne tarda pas à se rebeller contre les interprétations fausses de ses œuvres séculaires, dont les caractéristiques musicales se trouvaient ainsi déformées et trahies. Le danger était grand pourtant : les fausses mélodies notées, transcrites, imprimées et même exécutées par des orchestres militaires, avaient toute chance de se répandre plus vite que les véritables mélodies populaires, qui se trouvaient dépourvues, elles, de notation en raison de la complexité de leurs rythmes. De fait, vers 1900, les publications périodiques du Ministère de l'Instruction publique abondent en mélodies populaires notées de façon plus ou moins fausse (2). Des gens, doués de quelque formation musicale, commencent à imiter les musiciens diplômés. Cette dangereuse tendance eût pu ruiner tout le trésor rythmique de la musique populaire, si l'instinct rythmique de quelques musiciens issus du peuple n'avait réagi. L'intérêt pour le folklore musical provoqua heureusement de nouvelles recherches Après de multiples expériences et observations tant sur le rythme de la mélodie que sur celui de la danse, on aboutit à la conclusion purement théorique que la valeur du *temps allongé* devait se trouver, par rapport à celle du *temps normal*, dans un rapport sesquialtère. Cependant, faute de preuves objectives, l'impartialité de cette opinion était douteuse : on était obligé de se fier à l'intuition et au sentiment rythmique de quelques musicographes.

D'autre part, une autre difficulté apparaissait. Admettons que le rapport du temps allongé au temps normal fût sesquialtère, c'est-à-dire que le rythme de la mélodie se présentât ainsi dans un mouvement rapide. On obtenait de la sorte une mesure à 3 $^{1}/_{2}$ temps ($_{3,5}/_{4}$ ou $_{3,5}/_{8}$) ;

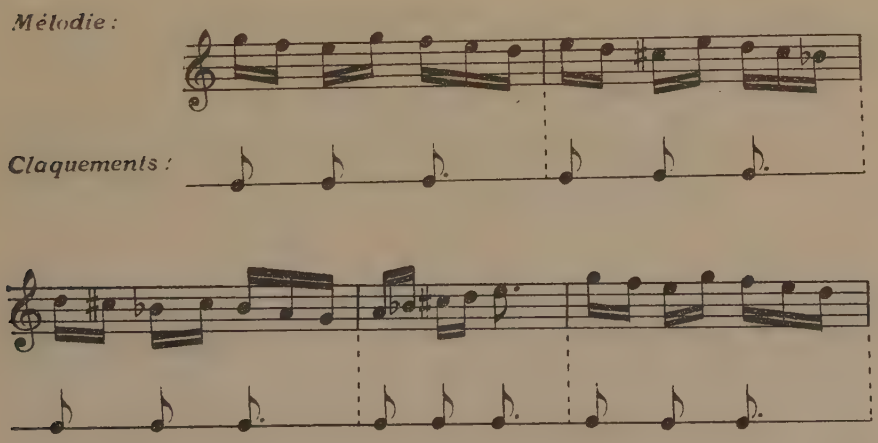
(1) Voir la chanson *Ogan gori na planina*, dans la collection de Fr. Kuhač. *Slovjenske narodne popjevke*, I. Zagreb. 1880. p. 120.

(2) Voir BEŠEVLIEV, « Narodni pesni s melodii » dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, VII. Sofia, 1892, p. 108.

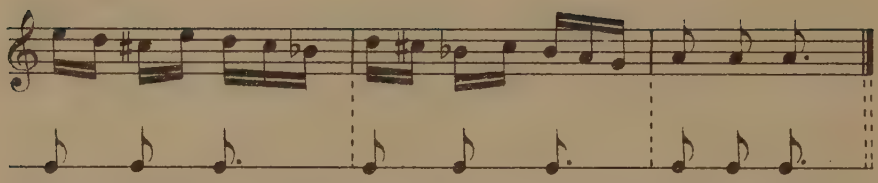
mais comment une pareille mesure pourrait-elle être battue et exécutée dans la pratique ? Nouvelles recherches, au cours desquelles les musicographes se heurtèrent à un fait dont l'importance fut capitale : ils s'aperçurent que les paysans dansaient la *răčenica* sur une mélodie instrumentale dont la mesure était la même que celle des autres mélodies (cela se voyait nettement aux pas de la danse, aux claquements des mains et à l'accompagnement des instruments à percussion), mais chaque temps de la mesure était décomposé de telle sorte que le rythme de la mélodie scindait le premier et le deuxième temps en deux valeurs égales, tandis que le troisième temps se subdivisait en trois. Ainsi chaque mesure contenait sept notes d'égale valeur. Une telle mélodie donnait à l'auditeur occidental l'impression que l'instrumentiste ne faisait que des septolets. Mais en même temps le rythme des pas de la danse et des claquements des mains restait toujours le même et identique à celui des mélodies non décomposées :



Voici un exemple où ces deux rythmes différents sont simultanés :



(1) ▲ pas en avant.
| pas sur place.
(Voir le tableau des signes chorégraphiques à la p. 282

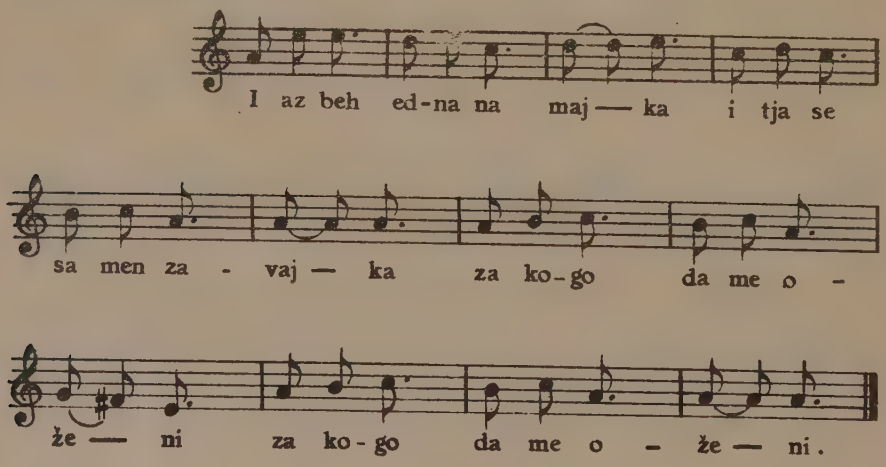


Recueillie à Panagjurište.

Il est important de remarquer, que, dans chaque mesure, le premier pas de la danse (correspondant au premier *temps normal*) contient deux double-croches, le second (correspondant au second *temps normal*) également deux, et le troisième (correspondant au *temps allongé*) en contient trois :

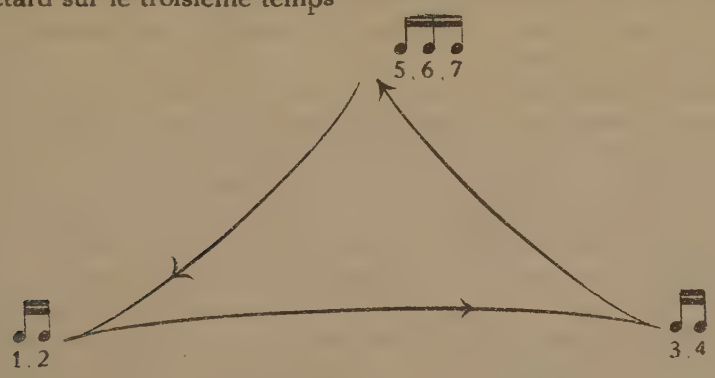
ce qui donne le rythme :

Mais c'est aussi le rythme des autres mélodies de la *račenica* dans lesquelles les *temps normaux* et les *temps allongés* ne sont pas décomposés en double-croches :



Toutes les sept double-croches de chaque mesure dans la mélodie précédente étant d'égale valeur — voilà la preuve objective que le *temps allongé*, qui est composé de trois double-croches, contient une fois et demi le *temps normal*, qui est, lui, composé de deux double-croches. Ces deux temps sont donc dans le rapport sesquialtère.

D'autre part, les pas de la danse servent à grouper les sept double-croches de chaque mesure en des groupes de deux et trois et représentent en quelque sorte la battue de la mélodie. Si nous faisons correspondre un mouvement de la main à chaque pas de la danse, la nouvelle mesure sera battue comme une mesure à trois temps avec un retard sur le troisième temps :



Nous appellerons *temps premier* ou *temps élémentaire* chacune de ces sept durées brèves qui constituent chaque mesure de la *răčenica*. Tous les *temps premiers* sont donc isochrones. Un *temps normal* contient deux temps premiers et un *temps allongé* en contient trois.

La nouvelle mélodie, toute en double-croches, jouée sur un instrument (*kaval, gădulka,* etc.), mettait en évidence la valeur des temps normaux et allongés au moyen d'accents sur la première, la troisième et la cinquième double-croches. Elle convenait d'une façon parfaite à mesurer la durée des mouvements chorégraphiques, c'est-à-dire des pas. Ceux-ci correspondant à des temps normaux ou allongés, la même mélodie décomposée servit à mesurer les valeurs dans les autres mélodies bâties sur des rythmes de la forme :

Il ne restait qu'à exécuter un ensemble de sept valeurs parfaitement égales pour chaque mesure, en liant les deux premières, les deux suivantes et les trois dernières :

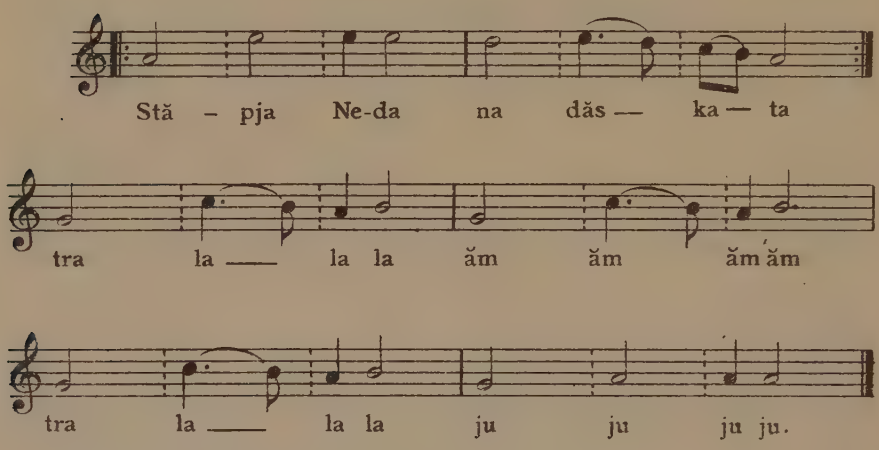
Quant à la battue, on pouvait l'exécuter de deux façons : soit en battant chaque groupe septuple en un seul mouvement, soit en battant sur chaque pas de la danse (en faisant pour chaque mesure trois battements dont le troisième allongé, c'est-à-dire avec un court arrêt sur le troisième temps). En somme, les pas de la danse n'étaient que la battue de la mesure.

On était amené de telle sorte à admettre comme unité de temps une durée élémentaire : la durée la plus brève dans la mélodie. Une fois le *temps premier* découvert, il ne restait qu'à superposer cette unité sur les autres durées et à en mesurer les valeurs. On s'aperçut bientôt que, dans toutes les diverses mélodies de la *răčenica*, chaque *temps normal* avait deux unités élémentaires (deux *temps premiers*), tandis que le *temps allongé* en contenait trois. On s'aperçut également que chaque mélodie pouvait être décomposée en éléments simples. Cette décomposition était même indispensable pour la mesure exacte des durées rythmiques. En exécutant n'importe quelle mélodie de la *răčenica*, on devait toujours avoir présent à l'esprit le groupement septuple. On était donc en présence d'une mesure à sept temps égaux et non pas à trois temps inégaux. La durée du *temps normal* (la croche dans la mesure à 3,5/8) ne pouvait pas servir d'unité, puisqu'il n'est pas pratique de mesurer des longueurs plus petites par des longueurs plus grandes. Pour pouvoir évaluer exactement les valeurs, il fallait choisir comme unité de mesure une durée pouvant être contenue un nombre entier de fois dans chacune de ces valeurs. Dans le cas où la mesure à 3,5/8 apparaissait par exemple sous la forme rythmique :

la croche ne pouvait pas servir d'unité, puisqu'elle était contenue dans la troisième valeur (croche pointée) une fois et demie, c'est-à-dire un nombre fractionnaire de fois. Mais le tiers ($^1/_3$) de cette même valeur, en d'autres termes la double-croche, pouvait très bien servir d'unité de temps puisqu'elle entre deux fois dans le premier et le deuxième *temps normaux* et trois fois dans le *temps allongé*. Pour trouver la commune mesure, c'est-à-dire l'unité de mesure d'une suite de valeurs rythmiques différentes, on est donc amené à chercher le plus grand commun diviseur de toutes les valeurs qui composent cette suite. Ce qui équivaut à dire qu'il faut décomposer ces valeurs en éléments simples égaux et prendre un de ces éléments pour unité de temps. La coexistence, dans les mélodies populaires, de durées ainsi subdivisées en temps *élémentaires* et de valeurs composées de deux et de trois *temps premiers* (dans le rythme de la danse) est une des preuves que le peuple se sert de ce « commun diviseur » comme unité de mesure. Le procédé est très simple et s'applique pour toutes les mesures complexes (1). Il suffit de faire alterner des durées de deux et de trois *temps premiers*, et l'on obtient par ce résultat des successions rythmiques d'une grande richesse et d'une variété que la musique contemporaine savante ne peut qu'envier.

Mais nous avons d'autres raisons encore de prendre la valeur élémentaire (le tiers du *temps allongé*) comme unité de temps et de considérer la mesure de la *răčenica* comme une mesure à sept temps *premiers égaux* et non pas comme une mesure à trois temps inégaux. Pour ceux qui sont habitués à la rythmique traditionnelle, il paraît étrange de prendre comme unité de temps une valeur qui, à cause du mouvement très rapide suivant lequel s'exécutent ces mélodies, se rapproche de $^1/_{400}$ de minute. On peut objecter qu'il serait trop hardi d'admettre comme unité de temps une valeur si brève, étant donné que pour unité normale on admet généralement une durée de $^1/_{80}$ de minute et que le choix de cette unité a ses raisons physiologiques et traditionnelles. Cette objection est inconsistante tout d'abord parce que chaque unité est une chose conventionnelle. En outre, dans la musique populaire, la vitesse d'exécution, et par conséquent l'unité de durée, est variable pour une seule et même mélodie. La

mesure a 7 *temps* premiers dans un mouvement de 400 temps premiers par minute, aussi bien que dans un mouvement deux fois plus lent. Mais on trouve également des chansons populaires dont le groupe métrique, qui se répète plusieurs fois identiquement, est composé de deux mesures à $^2/_4$ suivies d'une mesure à $^3/_4$ dans un mouvement presque normal, la noire étant admise comme unité de temps. La répétition périodique et régulière de ces trois mesures dans l'ordre indiqué produit l'impression d'une mesure à sept temps ($^7/_1$) :



Il est malaisé d'imaginer un facteur quelconque susceptible de réfréner la fantaisie créatrice du peuple en ce qui concerne le mouvement : quoi de plus simple, au contraire, que de concevoir qu'une fois entraîné par les élans de la fantaisie le mouvement du rythme s'accélère d'autant plus rapidement que les danseurs s'excitent ? Ce phénomène est surabondamment prouvé par les nombreuses chansons populaires recueillies jusqu'à présent ; elles donnent une série d'exemples de mesures à sept temps dont la vitesse (c'est-à-dire la valeur absolue des unités de temps) peut être ordonnée suivant une gradation presque continue, et qui peut être rendue entièrement continue si l'on prend la patience d'examiner les indications métrono-

miques des plusieurs milliers de chansons populaires recueillies dans la collection du Musée ethnographique de Sofia. Quelques exemples paraissent suffisants à cet égard. En voici qui sont tirés du recueil déjà cité de M. Stoin et ordonnés suivant la valeur absolue croissante des *temps premiers :*

Unité de temps.	*Indication métronomique.*	*Valeur de l'unité en fraction de minute.*	*Recueil cité de Stoin :*	
			N°	*Page*
♩	♩ = 60	$\frac{1}{60}$	161	69
♩	♩ = 72	$\frac{1}{72}$	153	67
♩	♩ = 80	$\frac{1}{80}$	151	66
♩	♩ = 100	$\frac{1}{100}$	3	13
♩	♩ = 120	$\frac{1}{120}$	162	69
♩	♩ = 152	$\frac{1}{152}$	131	61
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯 = 240	$\frac{1}{240}$	122	58
𝅘𝅥𝅯	♩ = 140	$\frac{1}{280}$	15	16
𝅘𝅥𝅯	♪. ♪ ♪. = 40	$\frac{1}{320}$	130	61
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯 = 360	$\frac{1}{360}$	134	62
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯 = 400	$\frac{1}{400}$	127	60
𝅘𝅥𝅯	♪. ♩ ♪. = 420	$\frac{1}{420}$	29	27
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯 = 460	$\frac{1}{460}$	26	26

Il est logique de penser que le mouvement d'une mélodie puisse devenir progressivement de plus en plus rapide au fur et à mesure

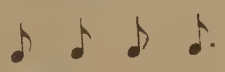
que l'élan emporte les danseurs (surtout dans le cas de compétition entre plusieurs danseurs). De telle sorte le *tempo* pourrait augmenter, doubler et même tripler de vitesse et passer, par exemple, de ♩ = 180 à ♪ = 360. Dans ce cas il se produirait pour le groupe de trois mesures ($^2/_4 + ^2/_4 + ^3/_4$) une sorte de *ritmo di tre battute*, c'est-à-dire qu'on battrait une fois pour chaque mesure. Alors chaque groupe de trois mesures serait considéré comme une seule mesure à sept *temps premiers* ou comme une mesure à trois temps inégaux : deux *normaux* et un *allongé*. C'est ainsi qu'un groupe de trois mesures hétérogènes aurait dû se transformer en une mesure complexe à 7 temps premiers. Les musiciens bulgares ont pris l'habitude de battre celle-ci par trois mouvements de la main, en faisant un court arrêt après le troisième mouvement. Chaque mesure primitime (à $^2/_4$ ou à $^3/_4$) du groupe de trois mesures hétérogènes est devenu un *temps battu* (normal ou allongé) dans la nouvelle *mesure à trois temps battus inégaux :* les mesures à $^2/_4$ ont donné naissance aux *temps normaux,* et la mesure à $^3/_4$ au *temps allongé*. L'unité pirmitive de temps, dans les mesures à $^2/_4$ et $^3/_4$, c'est-à-dire la noire, est devenue *temps premier* dans la nouvelle mesure. Elle se fait sentir pendant toute la mélodie et souvent se manifeste ostensiblement, comme dans le cas où les valeurs rythmiques sont décomposées en éléments simples, et où chaque temps premier est occupé par une note spéciale.

La méthode que nous venons d'appliquer pour l'évaluation des valeurs rythmiques dans la *răčenica* (suivant la mesure à $^7/_{16}$) peut être appliquée pour les rythmes appartenant aux autres mesures qui sont en usage dans la musique populaire bulgare.

Ainsi, l'existence de mélodies instrumentales dont le motif rythmique :

se répète plusieurs fois identiquement, nous révèle la présence de la mesure à $^5/_{16}$. (Voir le chap. X). La répétition multiple du motif :

fixe les valeurs exactes du rythme fondamental de la mesure à $9^a/16$ (voir les exemples du chap. XIII) :



L'existence de la mesure à $8^b/16$ ou 3/16 + 2/16 + 3/16 et de son rythme fondamental :

peut être démontrée au moyen des mélodies dans lesquelles les valeurs du rythme ci-dessus sont décomposées en temps premiers (en double-croches) :

(Voir l'exemple musical cité à la p. 174).

Nous découvrons la mesure à $11^b/16$ et les valeurs exactes de son rythme fondamental :

au moyen de la figure :

figure qui se trouve dans plusieurs mélodies instrumentales (voir les exemples du chap. XV).

Toutes ces mesures sont examinées dans la seconde partie de cet ouvrage. Les exemples qui s'y trouvent démontreront l'existence de ces rythmes complexes et la nécessité d'admettre la valeur la plus brève comme unité de temps.

DEUXIÈME PARTIE.

ÉTUDE DES MESURES.

CHAPITRE VIII.

MESURES SIMPLES.

Mesures à deux temps : $\frac{2}{4}$. — Autres mesures considérées comme binaires. — Le temps fort et l'accent. — La mesure binaire comme origine de toutes les autres mesures. — Mesure à trois temps. — Hypothèse sur l'origine des rythmes ternaires et du temps allongé. — La battue. — Autres mesures considérées comme ternaires.

I. — *Mesure à deux temps.*

La mesure à deux temps est une des mesures les plus fréquemment employées dans la musique populaire bulgare. Plusieurs musiciens incluent dans cette mesure des rythmes qui, plus rigoureusement jugés, pourraient appartenir aux mesures à 4, à 6 ou même à 8 temps premiers. D'autres (1) considèrent la mesure à $^5/_{16}$ comme pouvant se battre à deux temps, c'est-à-dire comme une sorte de mesure binaire, mais dont les deux temps, bien entendu, ne sont pas égaux, puisque le premier ou le second comporte $^1/_2$ temps supplémentaire.

Mais, comme nous avons adopté pour unité de temps de la mesure la valeur la plus brève (le *temps premier*), il serait illogique de notre part d'admettre ces systèmes de classement. C'est pourquoi nous ne classerons dans la mesure à $^2/_4$ que les chansons dont la

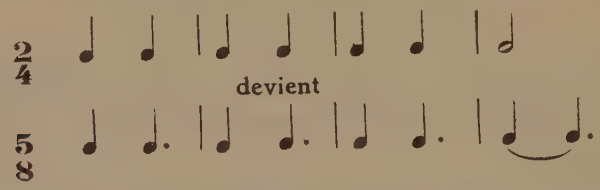
(1) Cf. D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, pp. 9 et 10.

valeur la plus brève est la noire. Ainsi définie, la mesure à $^{2}/_{4}$ n'apparaît que sous deux formes principales :

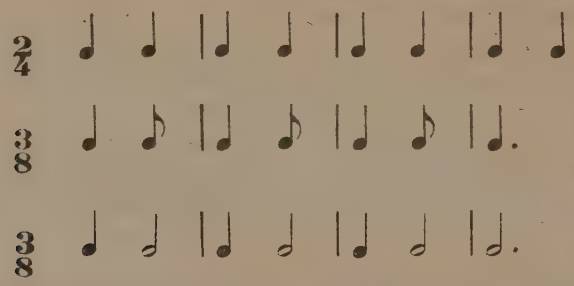
rarement

(la forme est analogue à)

Si l'on allonge le deuxième temps de cette mesure d'un demi-temps, c'est-à-dire d'une croche, on obtient une mesure à cinq temps premiers, et l'unité de temps devient la croche. Ainsi



Si on diminue ce temps de la même valeur, ou bien si on le double, on obtient dans les deux cas deux mesures différentes à trois temps :



Comme nous avons admis, par définition, que l'unité de temps est la valeur la plus brève, cette unité n'admet pas de subdivisions. L'Occident considère comme mesures binaires des mesures qui, rigoureusement jugées, sont essentiellement des mesures à 4, à 6 et à 8 temps, comme $^{4}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{16}$, $^{4}/_{16}$, $^{8}/_{16}$ etc... En Orient on

procède autrement : on ne subdivise pas l'unité de temps ; on totalise les temps premiers.

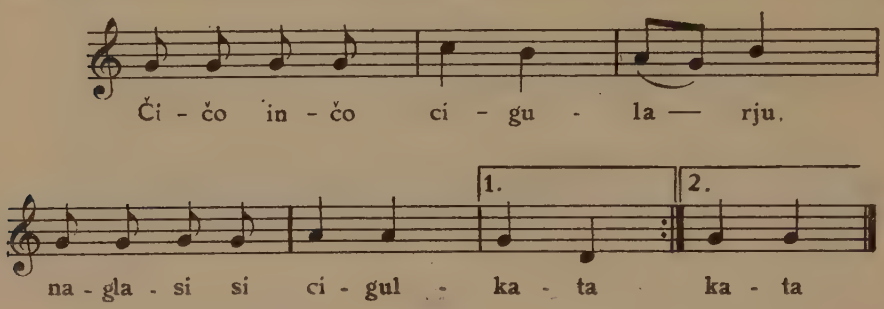
Les « temps forts », dans la mesure à $^2/_4$ (si l'on peut vraiment parler de « temps forts » dans les chansons populaires bulgares), sont déterminés par les syllabes finales du vers et de ses subdivisions. Mais il est à observer que ces syllabes ne sont pas nécessairement celles qui portent l'accent tonique du mot. Nous avons vu que la syllabe sensible est généralement la syllabe finale dans le membre métrique (rarement la syllabe initiale). Elle donne soit un allongement, soit une augmentation d'intensité à la note correspondante de la mélodie. Cette constatation est conforme à ce que Hugo Riemann dit de la mesure binaire, sous la réserve que le temps allongé peut ne pas être toujours le premier temps de la mesure : « ...Dans la mesure binaire le premier temps est légèrement prolongé afin de rendre la mesure métrique plus aisément perceptible à l'oreille de l'auditeur » (1).

Très souvent la grosse caisse (qui, d'ailleurs, n'est pas un instrument essentiellement bulgare) marque le premier temps de la mesure par un accent assez fort. Cependant plusieurs raisons nous obligent de penser que c'est là une habitude importée de l'étranger par les musiciens professionnels, surtout par les *čalgadžii* turcs et tsiganes. L'accompagnement de la grosse caisse suit habituellement le schéma rythmique de la mélodie dans sa forme la plus simple.

Les musiciens bulgares ont pris l'habitude de battre cette mesure, avec la main ou avec le pied, comme en Occident, c'est-à-dire en faisant un « posé » pour le premier temps et un « levé » pour le second, ce qui se résume par la figure suivante :

(1) H. RIEMANN, *Dictionnaire de musique*, sous le mot *Métrique*.

Comme il sera dit ailleurs (1), la mesure, en général, peut être considérée comme le laps de temps pendant lequel se chante un membre du vers. Or, une mesure à deux temps peut contenir soit un membre bi-syllabique, soit un membre monosyllabique incomplet, mais non pas plus de deux syllabes. Cette restriction n'est plus, cependant, de rigueur, si l'on admet dans la catégorie des mesures binaires les mesures à $^4/_8$, $^8/_8$, $^8/_{16}$, $^6/_8$, $^6/_{16}$, etc... Ainsi la chanson suivante est conçue dans une mesure à $^4/_8$ et non pas à $^2/_4$:

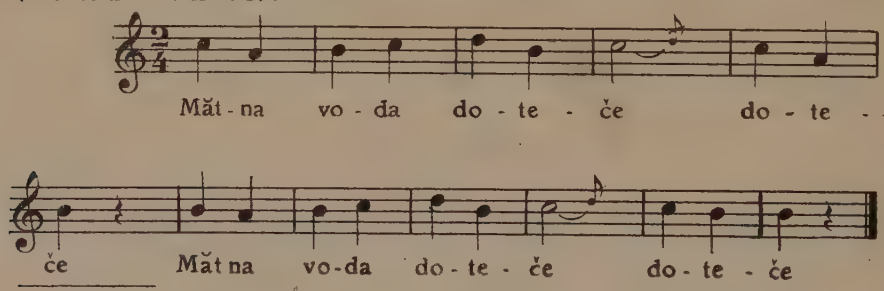


Recueillie à Panagjurište - Chantée par G. Kjosev.

La première et la quatrième mesure de cette mélodie sont occupées par deux membres bisyllabiques.

La mesure à $^2/_4$ se prête à plusieurs danses populaires, parmi lesquelles la plus connue est le *Pravo horo*, répandue dans toute la Bulgarie. Quelques-unes de ces danses seront examinées dans la partie traitant de la chorégraphie populaire.

Voici une chanson conçue suivant une véritable mesure à $^2/_4$ (Stoin. p. 40. n° 58) :



(1) Voir la IIIe partie, chap. XXII.

Tous les musiciens et musicographes bulgares n'ont utilisé que la mesure $^2/_4$ pour noter des mélodies, qui, pour plusieurs raisons, devraient être exprimées au moyen des mesures $^4/_8$, $^8/_{16}$, même $^6/_{16}$.

Le mouvement de la mesure essentiellement binaire ne dépasse que rarement celui de 200 temps-unités par minute. C'est pourquoi elle n'apparaît que sous la forme de $^2/_4$ et jamais sous celle de $^2/_8$ ou $^2/_{16}$ (1). Cependant ces deux formes ($^2/_8$ et $^2/_{16}$) apparaissent très souvent en combinaisons avec d'autres mesures, par exemple :

$$\frac{5a}{16} = \frac{2}{16} + \frac{3}{16}$$

II. — *Mesures à trois temps.*

Les chansons populaires conçues exclusivement dans une mesure ternaire sont rares. Parmi les 2.500 mélodies analysées au cours de nos recherches, nous ne trouvons que quelques exemples à peine bâtis entièrement sur cette mesure. Il faut en exclure toutes les chansons dont le rythme est de la forme

et qui très souvent ont été notées en mesure ternaire.

Cette mesure, cependant, est très fréquemment employée en combinaison avec d'autres mesures binaires ou ternaires, avec lesquelles elle forme des mesures composées ($7^a/8 = {}^2/_8 + {}^2/_8 + {}^3/_8$). Hugo Riemann considère la mesure ternaire comme une variante de la mesure binaire, dont elle est issue par l'allongement du temps fort : « ...Il suffit de constater que dans la mesure binaire le premier temps est légèrement prolongé (afin de rendre la mesure métrique plus aisément perceptible à l'oreille de l'auditeur) pour voir en même temps que le motif

(1) Voir plus loin (p. 134), les conventions pour l'usage des chiffres 4, 8 et 16 au dénominateur.

n'est qu'une modification, en somme légère, du motif

Le dédoublement de la note accentuée doit être considéré comme une sorte de régularisation, l'augmentation irrationnelle de la durée (dans la mesure à deux temps) étant logiquement organisée de la façon la plus simple qui se puisse imaginer (par l'addition d'un temps) » (1).

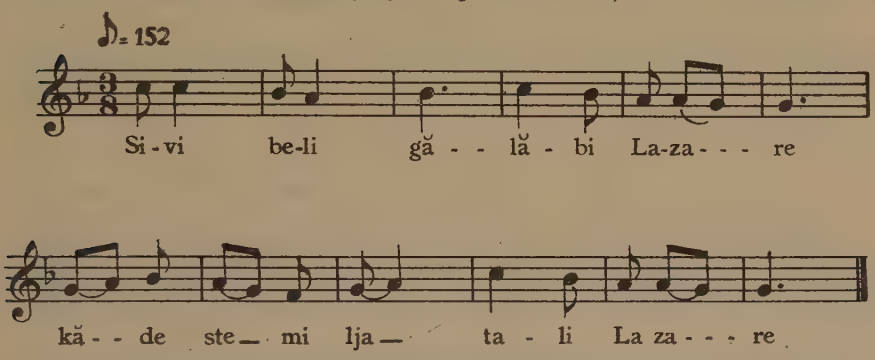
Cette hypothèse de l'éminent théoricien allemand, si juste qu'elle paraisse en principe, nous semble insuffisante pour expliquer la provenance du rythme

qui est le véritable rythme de la mesure ternaire. Elle explique peut-être la nature et l'origine du temps allongé ♪ ou ♪. dans la mesure à $^5/_{16}$ qui est battue et dansée comme une mesure binaire (voir plus loin). Mais, en ce qui concerne la mesure ternaire, nous n'admettons l'hypothèse de Riemann qu'avec une réserve. Il nous semble insuffisamment démontré que : 1° ce soit le premier temps de la mesure binaire qui s'allonge, et que 2° ce soit l'accent qui produit cet allongement. Nous avons constaté ailleurs (2) que la note allongée coïncide le plus souvent avec la syllabe finale du vers, de l'hémistiche et du membre métrique, ce qui correspond naturellement au dernier, et non pas au premier temps de la mesure, celle-ci étant étroitement liée avec le membre (3). D'autre part, l'allongement ne correspond pas à la syllabe accentuée du membre, mais à la syllabe que nous avons appelée « sensible », et qui est suivie d'une césure ou d'une diérèse. C'est donc une syllabe d'arrêt, de repos, qui précède un court silence, pendant lequel le chanteur respire, mais qui ne comporte pas nécessairement d'accentuation. Même si les temps allongés coïncidaient avec les temps forts (ce qui arrive très souvent),

(1) H. Riemann, *op. cit.*, sous le mot *Mesure*.
(2) Voir la troisième patrie, chap. XXI et XXII.
(3) Voir chap. XXII.

ne pourrait-on considérer l'accent d'intensité comme une conséquence de l'allongement ?

En outre, la théorie de H. Riemann utilise l'anacrouse pour pouvoir situer le temps fort toujours à la même place de la mesure. Mais cette théorie n'explique pas d'une façon satisfaisante les mélodies populaires comme celle-ci (Bojčev, p. 29, n° 49) :



Dans cette mélodie l'allongement se trouve tantôt sur la première, tantôt sur la seconde note de la mesure, ce qui ne nous permet pas de considérer le premier temps (quoiqu'il soit allongé) comme un temps fort, même en nous servant de cet artifice que H. Riemann emploie et qui est l'anacrouse.

Lorsque le mouvement de la mélodie est inférieur à 180 temps-unités par minute, nous indiquerons (conventionnellement) le temps-unité par une noire et le dénominateur de la fraction qui indique la mesure sera 4. Lorsque le mouvement est compris entre 180 et 310 par minute, l'unité de temps sera indiquée par une croche et le dénominateur de la fraction de mesure sera 8; enfin, si le mouvement dépasse celui de 310 battements par minute, l'unité de temps sera représentée par une double-croche, et le signe de mesure aura comme dénominateur le nombre 16.

Or, l'analyse des exemples musicaux montre que dans la musique populaire bulgare la mesure ternaire apparaît généralement comme $^3/_8$, plus rarement comme $^3/_4$, et presque jamais comme $^3/_{16}$.

Il ne faut pas confondre la mesure à $^3/_4$ (forme pure) avec la mesure 6ª/8 (forme 2/8 + 2/8 + 2/8, que les musiciens écrivent $^3/_4$). De même, la mesure à $^3/_8$ ne doit pas être confondue avec celle à 6ª/16

(forme 2/16 + 2/16 + 2/16). La véritable mesure à $^3/_8$ n'apparaît que sous les rythmes suivants :

♪ ♩ (iambe). ♩ ♪ (trochée). ♪ ♪ ♪ (tribaque) et ♩.

(Chacune de ces valeurs peut être remplacée par un silence de la même durée).

Si l'on allonge un temps de la mesure à $^3/_8$ d'un demi-temps (c'est-à-dire d'une double croche), on obtient une mesure à 7 temps, l'unité de temps se trouvant changée en double-croche. Par exemple :

$\frac{3}{8}$ ♪ ♪ ♪ devient $\frac{7}{16}$ ♪ ♪ ♪. ou $\frac{7}{16}$ ♪. ♪ ♪

Si on diminue un temps de la mesure à $^3/_8$ de la même valeur, on obtient une mesure à cinq temps et l'unité de temps devient encore une double-croche. Ainsi

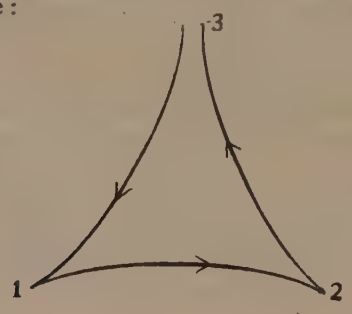
$\frac{3}{8}$ ♪ ♪ ♪

se transforme en

$\frac{5}{16}$ ♪ ♪ ♪

Le raisonnement est analogue pour la mesure à $^3/_4$.

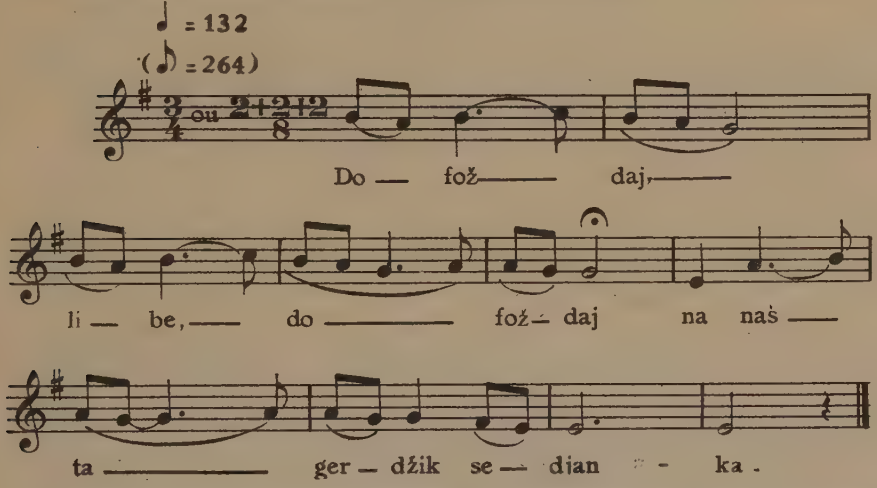
Pour battre la mesure à $^3/_8$ (ou à $^3/_4$), les musiciens bulgares marquent les trois temps par trois mouvements de la main, décrivant dans l'air la figure :



Tandis qu'en Occident la mesure ternaire est à la base de la plupart des mélodies de danse, en Bulgarie cette mesure n'est presque jamais employée dans la danse. A notre connaissance du moins, aucune danse populaire en $^3/_4$ ni en $^3/_8$ ne nous est parvenue.

Une mesure réellement ternaire peut renfermer soit un membre trisyllabique, soit un membre bisyllabique, soit enfin un membre monosyllabique incomplet. Mais cette constatation n'est de rigueur que pour les mesures véritablement ternaires et non pas pour les mesures artificiellement transformées en $^3/_4$ ou $^3/_8$, comme 6ª/8 (forme 2/16+2/16+2/16) et 6ª/16 (forme 2/8+2/8+2/8).

Remarque — Pour rester fidèle à une tradition pratiquée tant par les musiciens bulgares que par ceux de l'Occident, nous serons souvent obligé de considérer comme ternaires d'autres mesures dont le nombre des temps élémentaires n'est pas « trois ». Telle est, par exemple, la chanson *Dofoždaj libe, dofoždaj* (Jankov, p. 44, n° 140) :



Cette chanson a été notée en $^3/_4$. Cependant, si nous tenions compte des temps élémentaires (qui sont les croches), nous devrions la noter en 6ª/8 (forme 2/8+2/8+2/8).

Les mesures ternaires peuvent former d'autres combinaisons en se groupant soit entre elles ($^6/_4$, $^6/_8$, $^6/_{16}$), soit avec d'autres mesures hétérogènes (à deux ou à quatre temps), et constituer ainsi des mesures composées qui seront étudiées plus loin.

CHAPITRE IX.

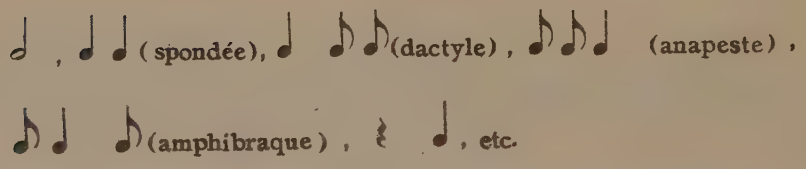
MESURES COMPOSÉES HOMOGÈNES.

Mesures à quatre temps et rythmes qui leur sont propres. — Répartition des syllabes et des accents. — La battue. — Mesures à six temps : $\frac{6}{8}$ ou $\frac{2+2+2}{8}$ et $\frac{6}{8}$ ou $\frac{3+3}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$. — Mesures à $\frac{6}{4}$ et à $\frac{6}{16}$. — Différentes manières de noter les rythmes à 6 temps. — Exemples.

Mesures à quatre temps

La mesure à 4 temps peut être considérée comme composée de deux mesures binaires. Nous la noterons $^4/_8$ lorsque le mouvement d'exécution est compris entre 180 et 310 temps-unités par minute et $^4/_4$ lorsque ce mouvement est inférieur à 180 temps par minute.

La mesure à $^4/_8$ peut exprimer plusieurs rythmes dont les plus

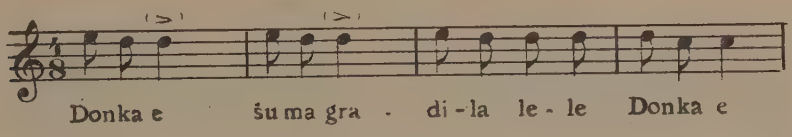


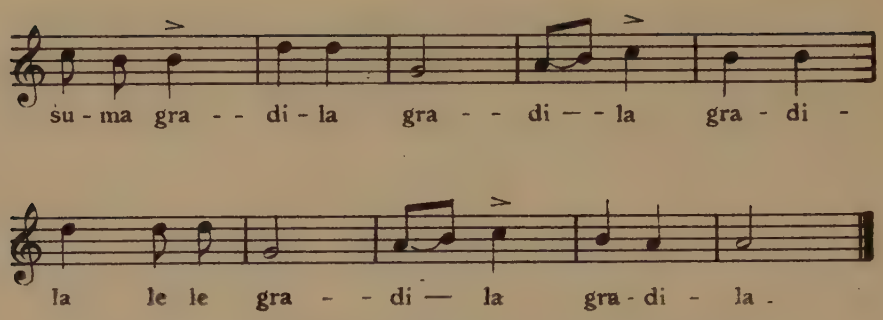
Nous ne noterons en cette mesure que des mélodies dont les plus petites valeurs ne sont pas inférieures à la croche. Les ornements dont la valeur est inférieure à cette unité, peuvent cependant être notés en double-croches.

Comme le mouvement est assez rapide, pour battre cette mesure, il est impossible de faire un mouvement de la main (ou du pied) pour chaque temps-unité, et l'exécutant est obligé de réunir les temps par deux pour un mouvement chironomique, de sorte que la mesure à $^4/_8$ sera battue comme celle à $^2/_4$:

Cette analogie entre les deux mesures nous explique que les musiciens et les musicographes bulgares n'emploient jamais la mesure $^4/_8$ pour noter les mélodies qui lui conviennent et identifient cette mesure à celle de $^2/_4$.

En ce qui concerne la musique populaire, on doit renoncer au préjugé d'après lequel le premier temps de la mesure est le temps fort. Sans doute le premier temps de la mesure à $^4/_8$ est-il souvent affecté d'un accent d'intensité, mais il ne faut pas considérer ce fait comme un principe. L'aède jouit d'une liberté assez grande pour accentuer les temps qui conviennent le mieux à l'expression de son chant, et par là même il garde une certaine indépendance vis-à-vis des lois de la « carrure ». Par exemple :

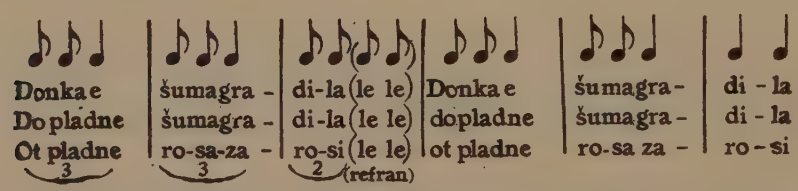




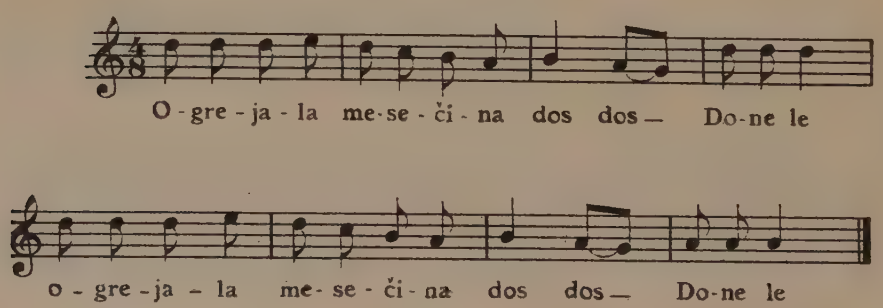
Chantée par D. Supundžiev de Panagjurište.

(Voir aussi l'exemple de la p. 129).

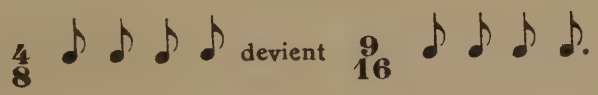
La répartition des syllabes dans la mesure à $^4/_8$ est très régulière. En général chaque mesure renferme un membre soit bisyllabique, soit trisyllabique, soit enfin monosyllabique (incomplet). Cela apparaît très nettement dans la chanson ci-dessus, où chaque membre occupe une mesure :



Parfois deux membres bisyllabiques peuvent occuper une seule mesure à $^4/_8$ (Stoin, p. 47, n° 85) :



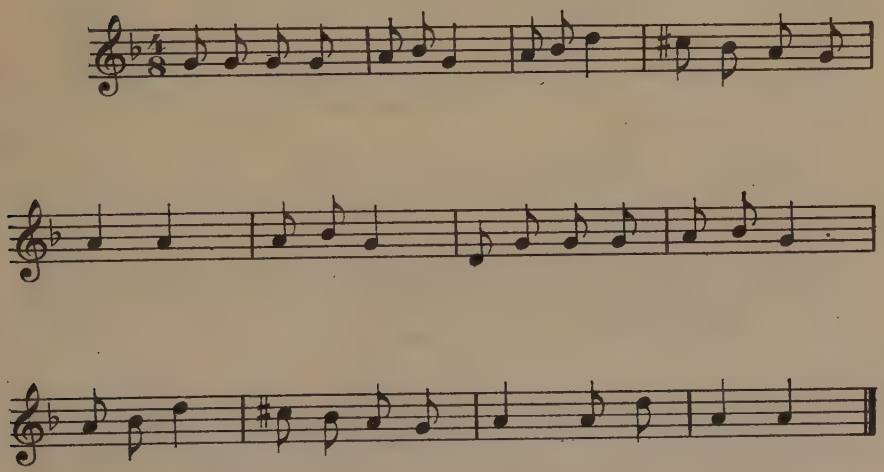
Si, dans la mesure à $^4/_8$, nous allongeons un des temps d'un demi-temps (une de nos croches s'augmentant d'une double-croche), nous obtenons alors une mesure à 9 temps, et l'unité de temps deviendra la double-croche. Par exemple :



Si, au contraire, nous raccourcissons un temps de la moitié de sa valeur, nous obtenons une mesure à 7 temps, et l'unité de temps devient nécessairement encore la double-croche. Par exemple :

Plusieurs danses populaires utilisent la mesure à $^4/_8$. L'examen de ces danses se trouve dans le chapitre traitant la chorégraphie populaire.

Tel est le *horo* suivant :

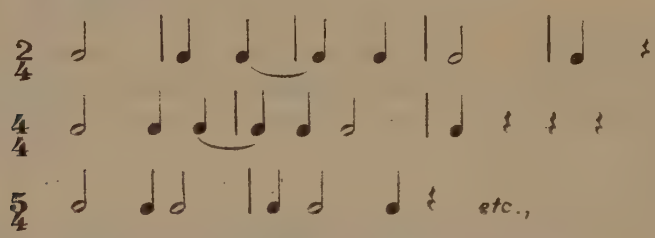


Jouée par Pančo Sapundžiev de Panagjurište.

Mesures à six temps.

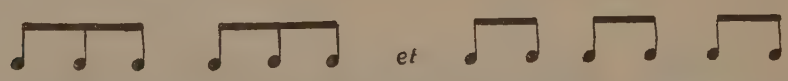
Les musicographes bulgares, trop influencés par la métrique de l'Occident, se sont peu préoccupés de chercher si la mesure qu'ils choisissaient traduisait fidèlement le rythme de la chanson qu'ils voulaient noter. Un rythme donné peut être exprimé par n'importe quelle mesure, mais nous ne devons pas en conclure qu'il n'existe pas pour ledit rythme une mesure qui lui soit parfaitement adéquate en évitant les syncopes et les chevauchements. Par exemple le rythme :

peut être exprimé au moyen de plusieurs mesures :



Mais, au point de vue logique et pratique, la mesure à $^3/_4$ convient mieux à ce rythme

Pour la notation d'un rythme populaire donné, il faut donc chercher la mesure qui l'épouse le plus parfaitement possible. Ainsi, deux rythmes à six temps peuvent ne pas appartenir à la même mesure. Les rythmes



qui, quoique composés du même nombre d'éléments, sont très hétérogènes, impliquent deux formes de la mesure à six temps : forme 2+2+2 ou 6ª et forme 3+3 ou 6ᵇ.

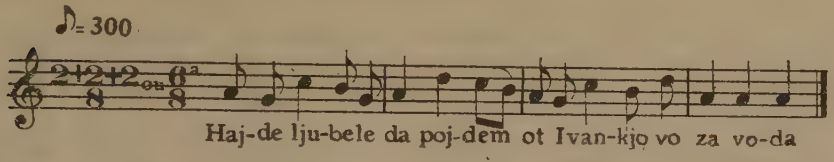
A) *Mesures à 6 temps de la forme 2+2+2 ou 6ª :*

Le groupement des éléments suivant cette formule produit des rythmes qui sont très apparentés à l'ionique. Or, l'ionique est un

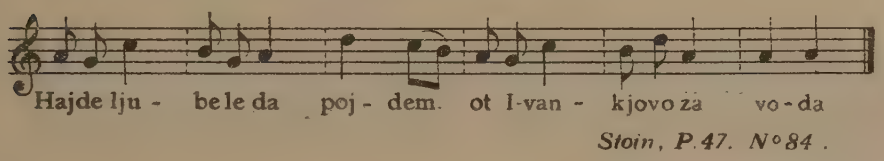
pied à 6 temps, et il ne serait pas logique de le noter au moyen d'une mesure à 3 temps (par exemple $^3/_4$), comme cela a été couramment pratiqué par les musicographes bulgares.

La mesure la plus fréquente à six temps de cette forme est celle à 6ª/8 (2/8+2/8+2/8), qui le plus souvent est confondue avec la mesure à $^3/_4$.

Voici un exemple de mélodie en 6ª/8 :



M. Stoin a noté cette mélodie au moyen de la mesure à $^2/_4$ (ou $^4/_8$, le signe de mesure n'est pas donné) :



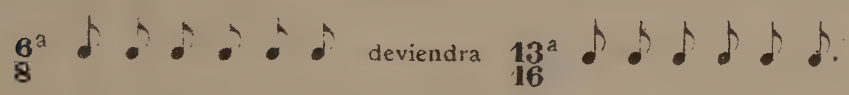
Stoin, P.47. N°84.

Cependant cette notation ne tient pas compte de la place des césures principales qui divisent le vers en deux fragments :

Hajde libe le | *da pojdem*
Ot Ivankjovo | *za voda*

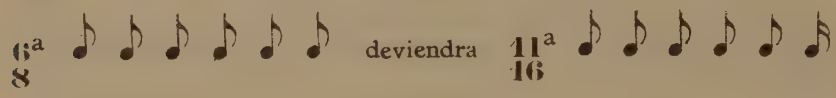
Dans la notation que nous préférons chaque fragment occupe une mesure à 6ª/8 qui fait ressortir le caractère ionique du rythme de cette chanson.

Si dans la mesure à 6ª/8 nous allongeons un temps premier d'un demi-temps ♪ nous obtiendrons une mesure à 13 temps premiers, et l'unité de temps deviendra la double-croche (1) ; par exemple :

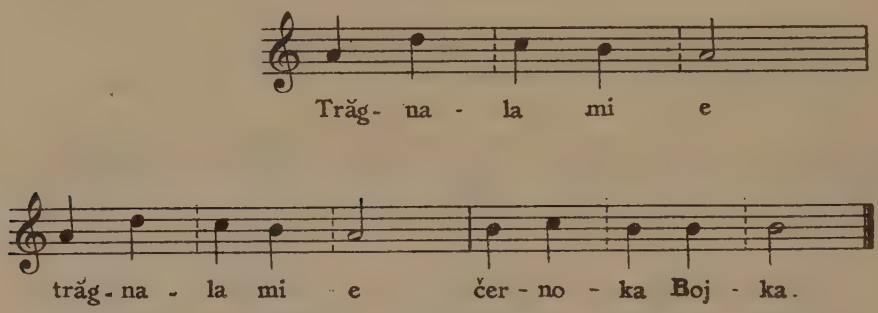


(1) La mesure à $\frac{13^a}{16}$ est étudiée au chap. XV.

Si nous raccourcissons ce même temps de la même valeur, nous obtiendrons une mesure à 11 temps premiers et l'unité de temps deviendra également la double-croche (1) :



Les musicographes bulgares écrivent trois mesures à $^2/_4$ au lieu de la mesure à 6a/4 en brisant la cohérence du rythme à 6 temps. Voici comment M. Stoin (*op. cit.*, p. 37, n° 46) a noté la chanson *Trăgnala mi e.*



La mesure à 6a/4 donne lieu au rythme

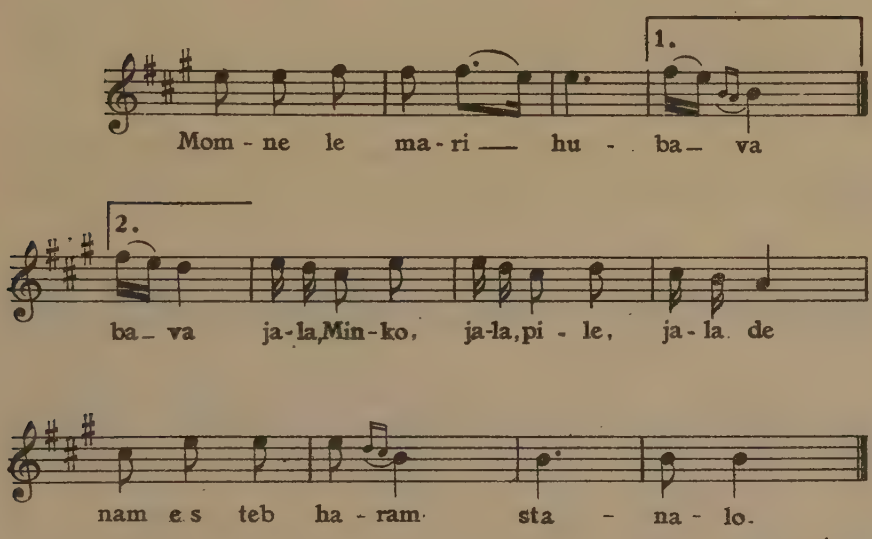
Celui-ci est très usité par les musiciens turcs et est nommé *juruk semaï* (1) Il est à la base de la chanson ci-dessus.

---

(1) Pour la mesure à $\frac{11^a}{16}$, voir chap. XIV.

(2) Cf. RAOUF JEKTA BEY, *op. cit.*

La mesure à 6ª/16 sert de base à la mélodie suivante, notée par M. A. Bukoreštliev en $^{3}/_{8}$ (1).



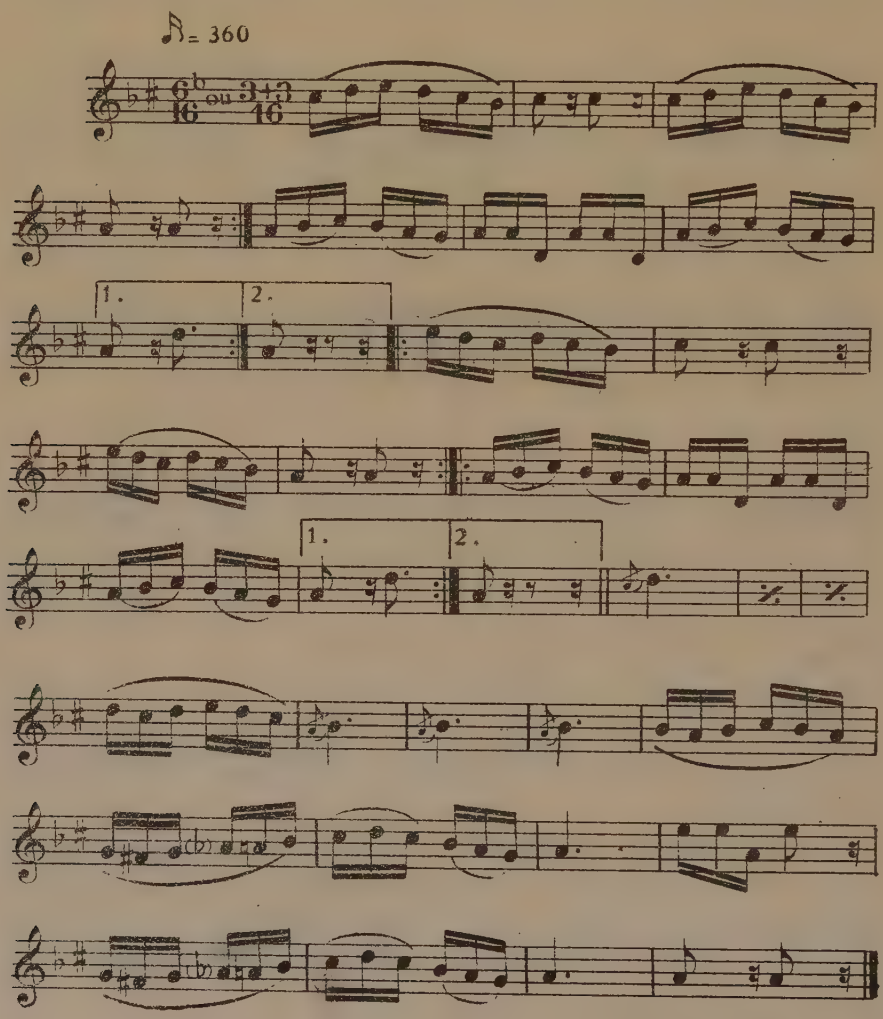
B) *Mesures à 6 temps de la forme* 3 + 3 *ou* 6ᵇ *:*

Cette forme apparaît le plus souvent dans un mouvement très rapide des temps premiers (𝅘𝅥𝅯 = 420), c'est-à-dire comme 6ᵇ/16 ou 3/16 + 3/16). Elle crée des rythmes très variés parmi lesquels les plus usités sont :

Ce dernier rythme a été exprimé par les musicographes bulgares au moyen de triolets dans une mesure à $^{2}/_{4}$ (2).

(1) Cette chanson est répandue dans les villages du Rhodope (Bulgarie du Sud).
(2) Voir STOIN, *op. cit.*, p. 51, nº 99 ; D. HRISTOV, *Ritmičnite osnovi*, p. 30, nº 42.

Voici une mélodie instrumentale en 6ᵇ/16 (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 30, n° 41) :



La différence entre la mesure 6ᵃ/16 et celle à 6ᵇ/16 est essentielle : la première est composée de trois mesures binaires (²/₁₆) et se bat à

trois, la seconde de deux mesures ternaires ($^3/_{16}$) et se bat à deux; l'accompagnement des instruments à percussion fait généralement trois battements pour la première et deux pour la seconde; les accents (les temps « forts ») de la mesure à $6^a/16$ sont répartis comme suit :

tandis que leur repartition dans la mesure à $6^b/16$ se fait ainsi :

Les mélodies dans la mesure à $6^b/16$ sont surtout des mélodies de danse, tandis que celles qui offrent la mesure à $6^a/16$ ne se dansent que très rarement. La danse qui a pour musique des mélodies à $6^b/16$ est connue sous le nom de *pravo horo*.

CHAPITRE X.

MESURES COMPOSÉES HÉTÉROGÈNES A CINQ TEMPS.

Mesure à cinq temps.

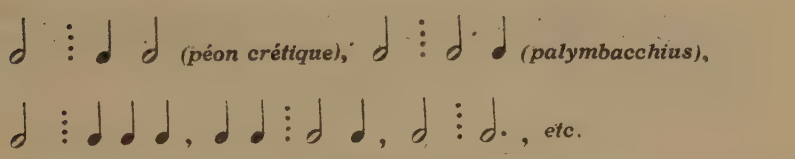
Adjonction d'une mesure simple à trois temps et d'une mesure à deux temps. — Deux formes de la mesure à cinq temps. — Le dénominateur du signe de la mesure est déterminé par la vitesse d'exécution. — Groupement des *temps premiers* en *temps battus* (binaires et ternaires) dans le cas du mouvement très rapide. — Rythmes propres aux mesures à cinq temps. — Répartition des syllabes. — Les indications métronomiques. — Exemples musicaux.

Ce sont des mesures composées qui résultent de l'adjonction d'une mesure binaire et d'une mesure ternaire alternant régulièrement. Si le mouvement est inférieur à 180 du métronome Maelzel, nous noterons cette mesure $^5/_4$. Si le mouvement est compris entre 180 et 310, nous la noterons $^5/_8$. Pour un mouvement supérieur à 310, nous prendrons comme unité de temps la double-croche et noterons alors cette mesure $^5/_{16}$.

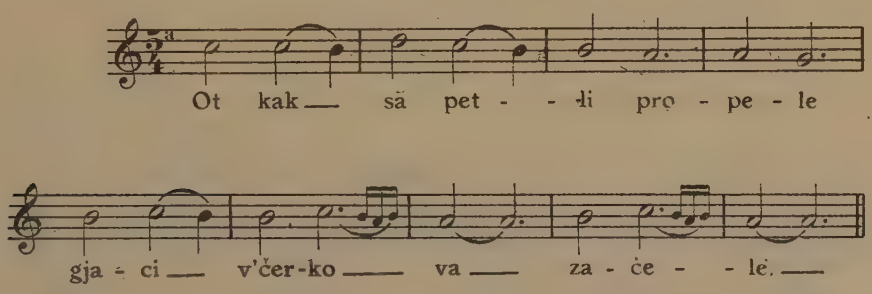
Les cinq temps peuvent être groupés de deux manières : 2+3 et 3+2. Il en résulte deux formes de mesure à cinq temps : forme dans laquelle la mesure binaire précède la mesure ternaire, et forme inverse dans laquelle c'est la mesure binaire qui suit la ternaire.

A) *Mesure à 5 temps de la forme : 2+3 ou 5a.*

Dans un mouvement assez lent des temps premiers cette mesure se présente comme 5a/4. Elle donne naissance à des rythmes très différents, parmi lesquels les plus fréquents sont les suivants :

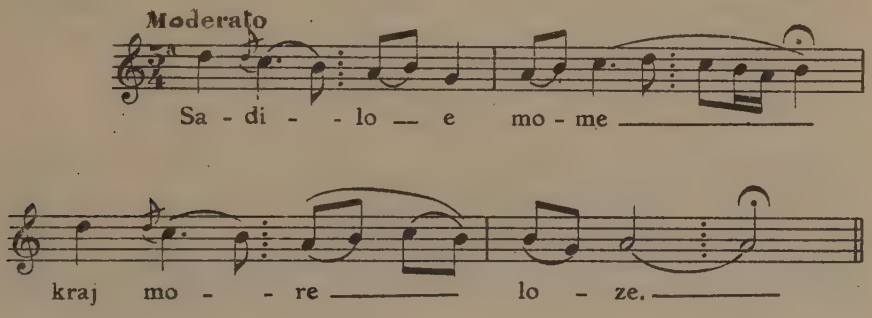


La chanson suivante représente un exemple typique de cette mesure (Stoin, p. 12, n° 2) :



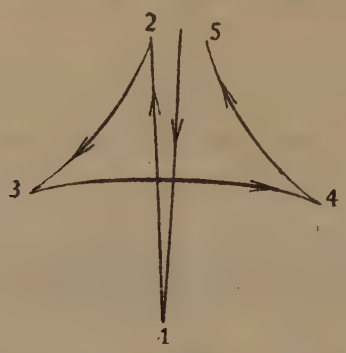
Une mesure à 5a/4 peut renfermer soit un, soit deux membres (bi- ou trisyllabiques) soit un membre monosyllabique incomplet, comme dans la chanson citée ci-dessus.

Dans la mesure à 5a/4 proprement dite la valeur la plus brève est la noire. Cependant plusieurs chansons notées par les musicographes bulgares en $^5/_4$ contiennent des valeurs moindres que la noire. Par exemple (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 43, n° 81) :



Dans ces cas la mesure à $^5/_4$ peut être remplie par des cadres syllabiques plus complexes.

On bat cette mesure en faisant un mouvement pour chacun des cinq temps, la main décrivant dans l'air la figure suivante :



Les temps forts, tout en conservant dans la mesure composée la place qu'ils avaient dans les mesures simples, se trouvent adoucis.

Lorque la fréquence des temps dépasse celle de 180 du métronome Maelzel, nous notons la mesure à cinq temps 5a/8 (2/8+3/8). Le rythme de cette mesure ne présente presque jamais de subdivisions moindres que la valeur d'une croche (sauf les notes d'ornement), et la répartition des syllabes s'effectue d'une façon plus régulière que dans la mesure à 5a/4.

Dans la musique turque la mesure 5a/8 fournit le rythme

qui est appelé par les musiciens indigènes *sureya* (1). L'ancienne musique grecque employait aussi ce rythme, qui est en quelque sorte une variante du rythme fondamental de cette mesure

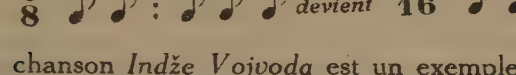
(servant de base à la plupart des chansons dans 5a/8) et qui était connu sous le nom de *palimbacchius* (2). Nous le rencontrons également dans l'Inde, où il est appelé *kankâla sama* (3).

(1) Cf. Raouf Yekta Bey, « La musique turque » (dans l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac, tome V).

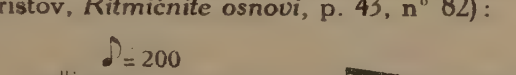
(2) Cf. Théodor Reinach, *La musique grecque*.

(3) Voir J. Grosset, « Inde » (dans l'*Encyclopédie de la musique*, tome I, p. 300).

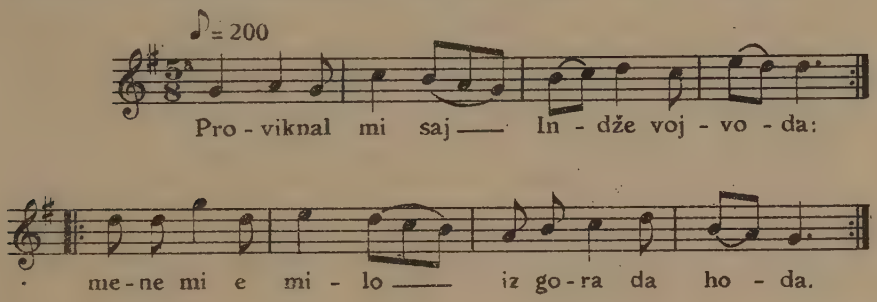
Si, dans la mesure à 5ª/8, on allonge le cinquième temps en augmentant sa valeur d'un demi-temps (c'est-à-dire d'une double-croche), on obtient une mesure à 11ª/16 (forme $\frac{2+2+2+2+3}{16}$):



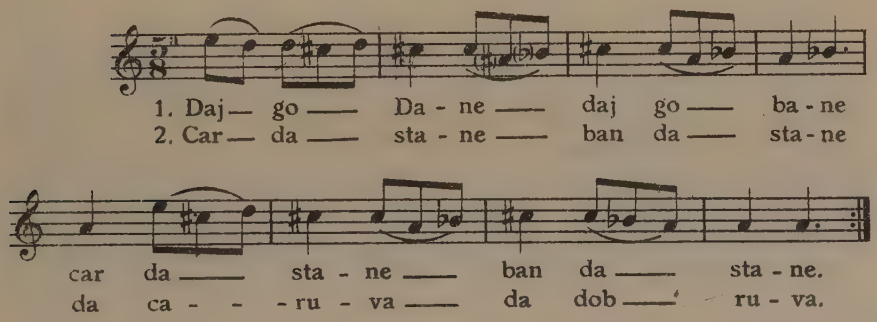
Si l'on en enlève un demi-temps, on obtient une mesure à 9ª/16 (forme $\frac{2+2+2+3}{16}$):



La chanson *Indže Vojvoda* est un exemple de mélodie en 5ª/8 (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 43, n° 82) :



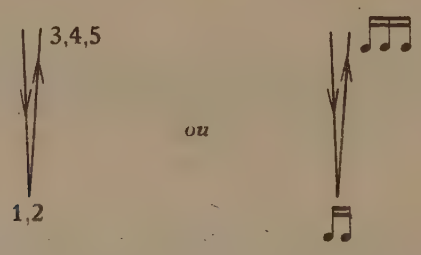
Telle une autre chanson que nous avons recueillie à Panagjurište :



Chantée par Lula Gugova

La plus fréquente des mesures à 5 temps est celle à 5a/16, dont le mouvement dépasse 310 temps-unités par minute. Elle résulte du rapprochement des deux mesures simples $^{2}/_{16}$ et $^{3}/_{16}$, qu'on ne trouve pas isolément dans la pratique.

Comme le mouvement d'exécution est assez rapide, il est impossible de battre la mesure à 5a/16 en marquant chaque temps premier (chaque double-croche) par un mouvement spécial de la main. Dans ces conditions, on est obligé de marquer d'un seul mouvement chacune des mesures simples qui composent la mesure à 5a/16 en groupant les temps premiers par deux et par trois. Tous les musiciens bulgares ont pris l'habitude de battre la mesure 5a/16 en deux mouvements de la main : un « posé » pour la mesure binaire qui la compose, et un « levé » pour la mesure ternaire. Le « levé » est suivi d'un bref arrêt et par conséquent est plus long que le posé. Ces mouvements se résument par une figure chironomique analogue à celle d'une mesure à $^{2}/_{4}$ dont le second temps serait augmenté de la moitié de sa valeur :



Ainsi, la battue réduit la mesure à 5a/16, dont les temps premiers sont assez brefs pour ne pas pouvoir être comptés chacun séparément, en une mesure à deux temps inégaux. Le mouvement d'exécution (*tempo*) des temps battus ainsi obtenus se rapproche de celui qui est considéré en Occident comme « normal » parce que ce mouvement tend à rejoindre la vitesse des battements du cœur (75-85 par minute). On a pris l'habitude d'appeler ce temps, correspondant à un mouvement de la main, *temps battu*, lequel peut être *normal* ou *binaire* et *allongé* ou *ternaire* (1), suivant qu'il représente la mesure

(1) *Cf.* V. Stoin, *Metrika i ritmika*, p. 21.

simple binaire ($^2/_{16}$) ou ternaire ($^3/_{16}$) dans la mesure composée ($^5/_{16}$).

Il semble que le *temps binaire* et le *temps ternaire* correspondent à ce que les anciens appelaient respectivement δίσημος et τρίσημος ces termes pris dans le sens que leur attribue M. Louis Laloy : « ...Chacun de ces groupes se divise en deux ou parfois en trois ou quatre parties égales ou inégales, qui se nomment des signes (σημεῖα), parce que le maître de chœur, qui était en même temps maître de ballet, indiquait les figures ou les pas à exécuter sur chacune d'elles. Aristoxène lui-même emploie le mot de σημεῖον dans le même sens de figure. Plus tard ce mot prit le sens tout différent de temps premier, et l'on trouve déjà dans notre fragment d'Aristoxène les mots δίσημος et τρίσημος pour désigner des durées de deux et de trois unités de temps. Il y a là une curieuse incertitude du vocabulaire. Mais le mot de σημεῖον n'a chez lui d'autre sens technique que celui de division du pied ; il emploie encore, pour désigner ces divisions, un mot propre à sa langue : il les appelle des temps rythmiques (χρόνοι ποδικοί) par opposition au temps premier, qui est leur mesure commune. Chacune de ces parties est marquée alternativement par l'élévation du pied du batteur de mesure : d'où leurs noms de frappé (βάσις) et de levé (ἄρσις). Ces mots, sans doute usuels, sont adoptés par Aristoxène qui croit, cependant, devoir créer à côté d'eux les expressions techniques de : temps d'en haut (ὁ ἄνω χρόνος) et temps d'en bas (ὁ κάτω χρόνος) ». (1)

Le plus souvent la mesure à 5a/16 se présente sous la forme

qui est le rythme fondamental de cette mesure. Chaque croche (ordinaire ou pointée) représente un temps battu. Pourtant, la première croche contient deux temps premiers, et la croche pointée en contient trois. Pour plus de clarté nous abandonnons les expressions inexactes des musicographes bulgares et nous dirons désormais *temps binaire* ou δίσημος au lieu de « temps normal » et *temps ternaire* ou τρίσημος au lieu de «temps allongé». Parfois le terme *temps rythmique* (χρόνος

(1) Louis LALOY, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, Paris, 1904, p. 298-299.

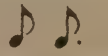
ποδικός) sera employé au lieu de *temps battus* pour distinguer ceux-ci des temps premiers.

Dans la musique hindoue, le rythme

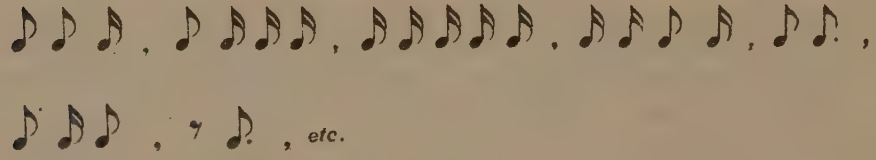
appartenant à ce que nous avons appelé une mesure à 5a/16 (2/16+3/16) est connu sous le nom de *caturthaka* et s'écrit :

110

Toutes les formes rythmiques dans lesquelles apparaît la mesure à 5a/16 dérivent du rythme fondamental

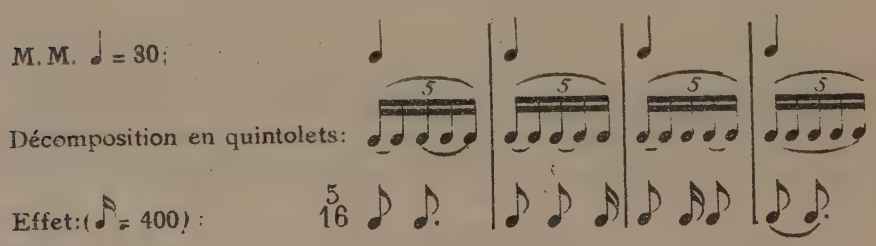


et sont soumises à la même battue. Voici quelques-unes de ces formes :



etc.

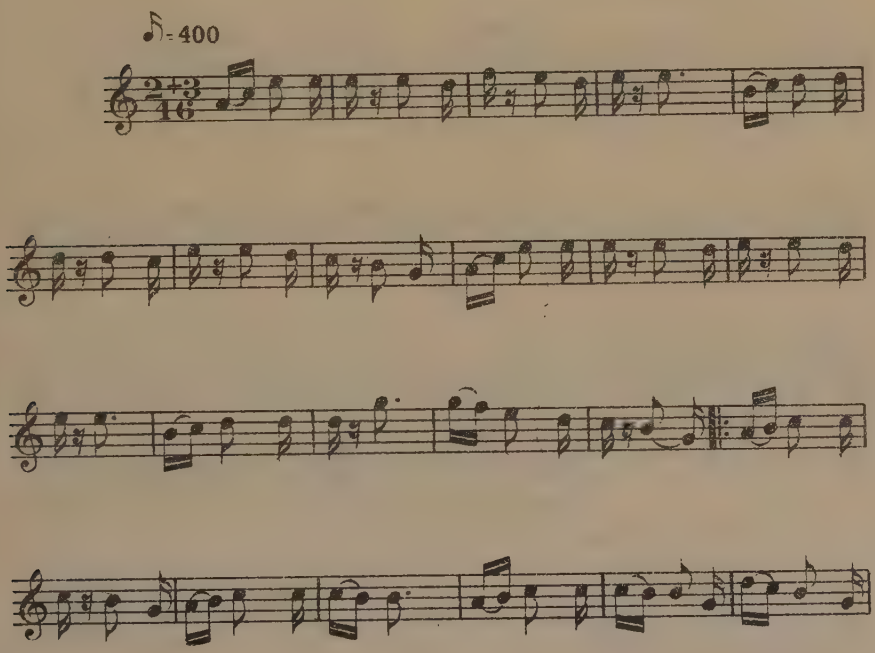
Pour l'exécution pratique des pièces écrites en une mesure à 5a/16 dont le mouvement ultra-rapide peut atteindre jusqu'à 420 temps-unités par minute, les musiciens de l'Occident, qui ne sont pas habitués à ce *tempo* ni surtout aux formes rythmiques de cette mesure, peuvent se représenter pour chaque mesure un quintolet battu en *un* dans un mouvement *moderato* :



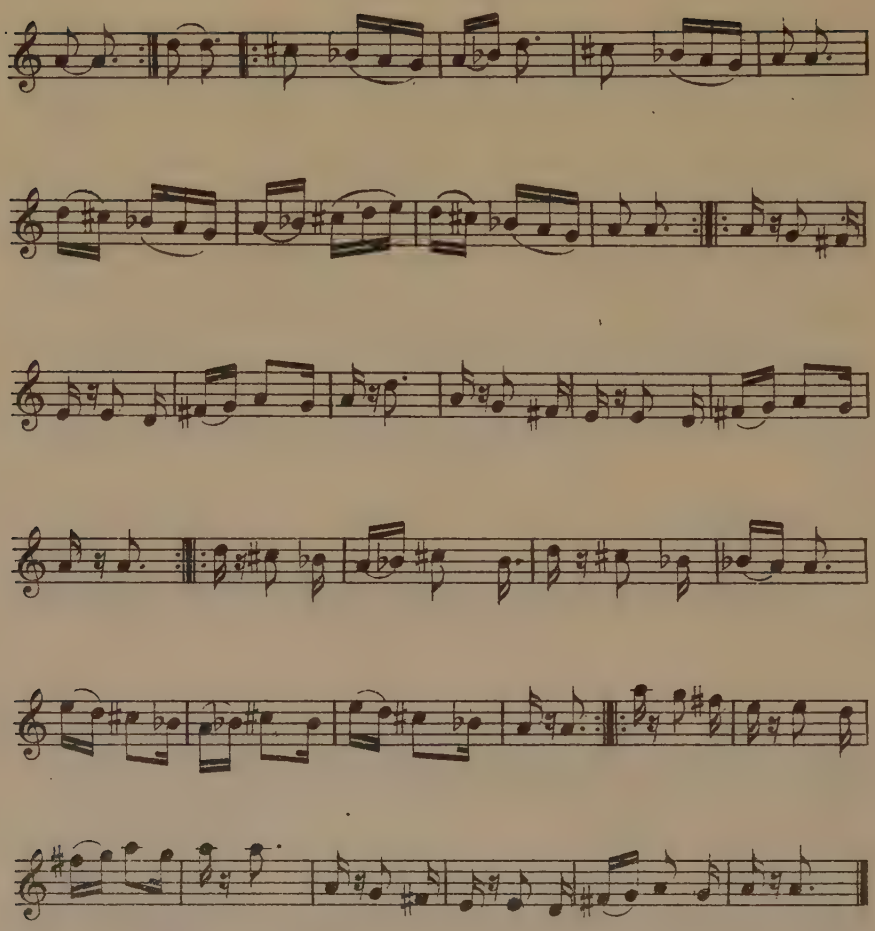
En général, une mesure à 5a/16 est occupée par un membre (mono-, bi- ou trisyllabique) du vers. Dans certaines chansons ce principe est rigoureusement observé. Par exemple, dans la chanson *Vojvodo* (1), chaque mesure est occupée par un membre bisyllabique.

Les chansons suivantes offrent des exemples de mesure à 5a/16 : *Okajal se Bogdan junak* (Stoin, p. 25, n° 21); *Vojvodo, vojvodo* (*ibid.*, p. 37, n° 43), *Idi si legaj săngubo* (*ibid.*, p. 51, n° 101); *More sama moma* (*ibid.*, p. 52, n° 102); *Da znae moma da znae* (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 11, n° 1); *Izraslo e* (*ibid.*, p. 11, n° 2); *Jučata* (*ibid.*, p. 11, n° 3); *Otkramnali malka Bjala* (Jankov, p. 37, n° 111); *Zvănnali să devet porti* (*ibid.*, p. 37, n° 112), etc.. La place ne nous permet pas de les citer.

Voici une mélodie instrumentale en 5a/16 répandue dans tout le pays et qui sert de base à une danse connue sous le nom de *pajduška* :



(1) Citée à la page 332



(Jouée par P. Puštinakov de Panagjurište).
(Comparer D. Hristov, *Ritm. osnovi*, p. 12).

La mesure à 5a/16 est à la base de plusieurs danses populaires. Quelques-unes de ces danses sont étudiées dans le chapitre traitant la horégraphie populaire.

Remarquons, une fois pour toutes, que les indications métronomi-

ques ne sont qu'approximatives. Elles s'obtiennent en divisant le temps total (évalué en minutes) pendant lequel dure la mélodie entière par le nombre de tous les temps premiers contenus dans cette mélodie; le nombre obtenu sera la durée de chaque temps premier évaluée en fractions de minute et le nombre inverse du résultat donnera l'indication métronomique. Si toute la chanson dure a minutes, si elle contient b mesures égales et si chaque mesure est composée de c temps premiers, la durée d (en minutes) d'une mesure sera donnée par la formule :

$$d = \frac{a}{b}$$

et la durée e d'un temps premier sera

$$e = \frac{d}{c} = \frac{a}{bc}$$

L'inverse du nombre e donnera l'indication métronomique :

$$M = \frac{1}{e} = \frac{bc}{a}$$

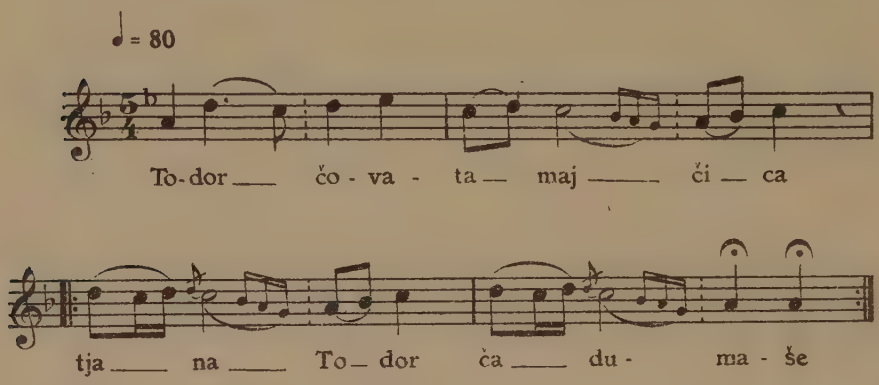
Les nombres c et M sont toujours entiers, le nombre b est presque toujours entier, le nombre a peut être entier ou fractionnaire, d est presque toujours fractionnaire et e est toujours fractionnaire.

La mesure à $5^a/16$ peut se grouper avec d'autres mesures et former ainsi des combinaisons plus complexes (par exemple $\frac{5^a + 7^a}{16} = \frac{12^a}{16}$) qui seront étudiées plus loin.

B) *Mesures à 5 temps de la forme* $3+2$ *ou* 5^b *:*

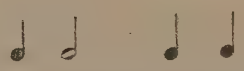
Cette forme est, en général, très rare. Dans un mouvement lent elle se trouve à la base de certaines mélodies dans lesquelles la mesure à $^3/_1$ alterne avec celle à $^2/_1$, ce qui produit l'impression d'une

mesure à 5b/4 (3/4 + 2/4). Cette mesure est celle de la chanson *Todorčovata majčica* (Bojčev, p. 53, n° 76) :



Si l'on simplifie le rythme de cette chanson, en enlevant les notes d'ornement et en faisant correspondre une seule note à chaque syllabe, on obtient le schéma suivant :

La chanson entière n'est donc composée que d'un seul motif rythmique :

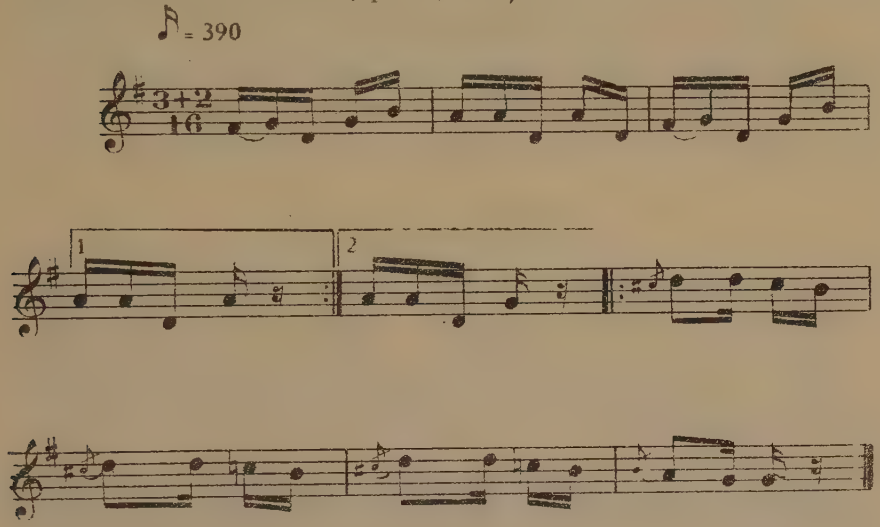


qui se répète six fois. Ce motif est formé par une mesure à $^3/_4$

suivie d'une mesure à $^2/_4$

Dans un mouvement rapide (comme 5b/16) la forme 5b (3 + 2) de la mesure à cinq temps est très rare. Il est possible de la rencontrer dans certaines mélodies purement instrumentales, exécutées par les

joueurs de *gădula*, de *ḳaval* ou de *gajda*. M. D. Hristov cite l'exemple suivant (*Ritmičnite osnovi*, p. 14, n° 6) :



sans en indiquer la source.

CHAPITRE XI.

MESURES COMPOSEES HETEROGENES À SEPT TEMPS.

Mesures à 7 temps.

Structure et différentes formes de la mesure à 7 temps. — Mesures à $\frac{7^{a}}{4}$ ou $\frac{2+2+3}{4}$. $\frac{7^{a}}{8}$, $\frac{7^{a}}{16}$, $\frac{7^{b}}{4}$ ou $\frac{3+2+2}{4}$, $\frac{7^{b}}{8}$, $\frac{7^{b}}{16}$. — Rythmes appartenant aux mesures à sept temps. — Rythmes semblables dans la musique des autres peuples orientaux. — Battue et répartition des accents. — Les mesures à 7 temps exécutées dans un mouvement très rapide. — Un document turc attestant le caractère essentiellement bulgare de la mesure à $\frac{7^{a}}{16}$. — Danses en $\frac{7^{a}}{16}$ et $\frac{7}{8}$. Exemples musicaux.

Chaque mesure à 7 temps représente une combinaison de deux mesures binaires et une ternaire. Ces trois mesures alternent toujours dans le même ordre durant toute la mélodie. Si le mouvement (la vitesse d'exécution) est inférieur à 180 temps premiers par minute, nous indiquerons la durée de chaque temps par une noire. Si le mouvement est compris entre 180 et 310 temps-unités par minute, chaque temps sera noté par une croche; et si le mouvement dépasse 310 temps par minute, le signe de l'unité de temps sera la double-croche. Nous admettons ces conventions pour rester fidèle à une tradition suivie par les musicographes bulgares (1).

En outre, la mesure à 7 temps nous apparaît sous trois formes suivant que la mesure ternaire précède ou suit les deux mesures binaires, ou les sépare.

A) *Mesures à 7 temps de la forme* 2+2+3 *ou* 7^{a} :

Suivant la vitesse des temps-unités cette forme se constitue en trois mesures : $\frac{2+2+3}{4}$, $\frac{2+2+3}{8}$ et $\frac{2+2+3}{16}$, que l'on peut écrire respectivement : $\frac{7^{a}}{4}$, $\frac{7^{a}}{8}$ et $\frac{7^{a}}{16}$.

---

(1) Cf. STOIN, pp. 23 et suiv., D. Hristov, *op. cit.*, pp. 6, 7 et 8.

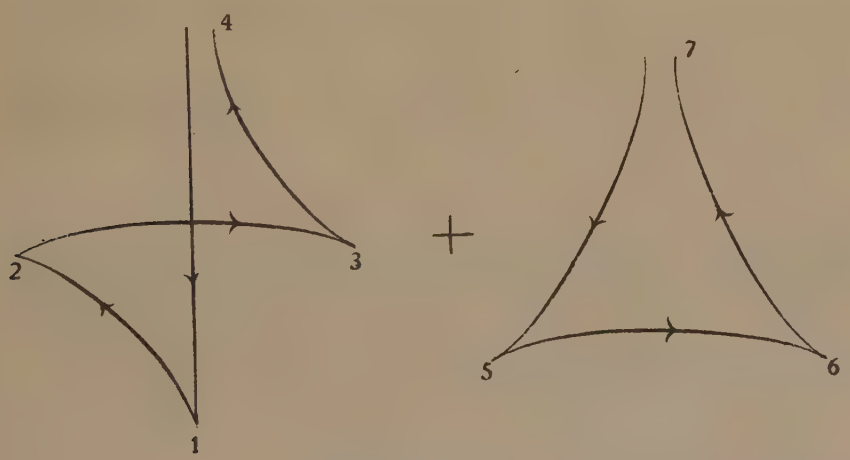
La mesure 7a/4 est peut-être celle qui a donné naissance aux deux autres mesures de la même forme par l'augmentation de la vitesse, alors que deux ou plusieurs danseurs sont en compétition et aiment à se surpasser mutuellement en virtuosité chorégraphique.

Les accents se trouvent généralement sur le temps initial des mesures simples qui composent celle à 7a/4, c'est-à-dire sur le premier, sur le troisième et surtout sur le cinquième temps, pour faire mieux ressortir la mesure ternaire :

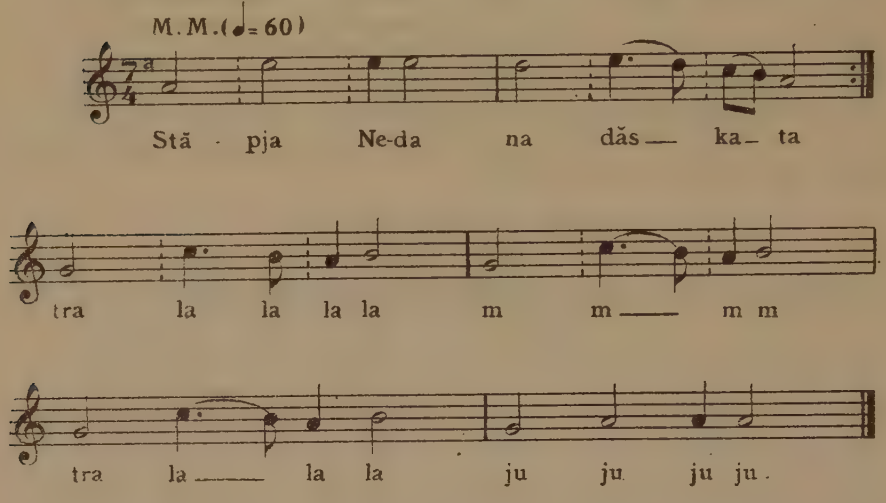
Les rythmes les plus usités en 7a/4 sont les suivants :

(en notation métrique : — — · ◡ soit un épitrite « monogène »).

La figure chironomique de cette mesure est une synthèse de deux figures : celle qui sert à battre la mesure à $^4/_4$ $\frac{2+2}{4}$ et celle de la mesure à $^3/_4$:

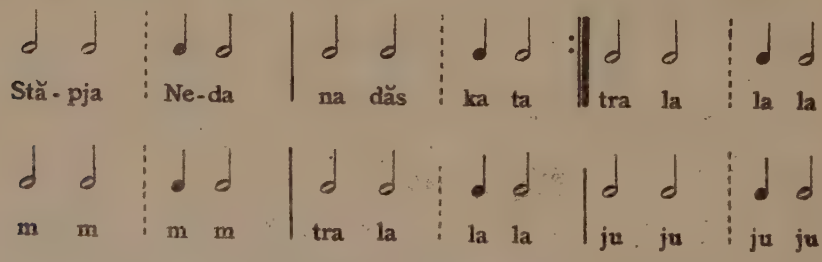


C'est ainsi que pourrait être battue la chanson *Stăpja Neda:*



(Répandue à Pirdop).

Dans cette mélodie les valeurs inférieures à celle d'une noire (qui est le temps-unité) ne sont que des notes de passage, qui n'apparaissent pas dans le schéma rythmique:



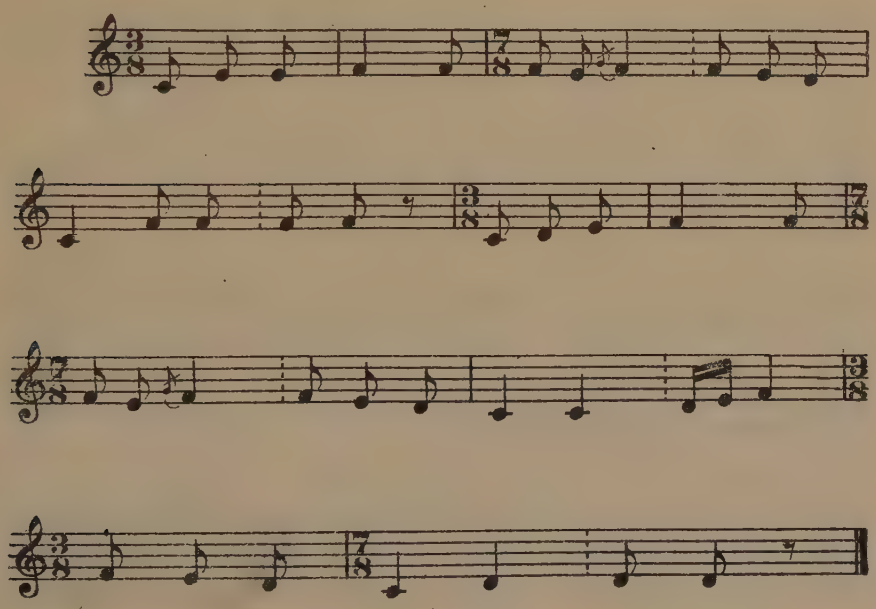
Toute la mélodie est composée d'un seul motif:

Un autre exemple de mesure à 7a/4 nous est fourni par la chanson *Svede si ḳonče* (Stoin, p. 59, n° 123).

La mesure à 7 temps de la forme $\frac{2+2+3}{8}$ sera notée 7a/8. L'accent prédominant paraît être le plus souvent sur le cinquième temps qui est le premier dans la mesure ternaire :

C'est ce temps que marquent généralement les instruments à percussion.

Dans le recueil de chansons populaires grecques notées et publiées par G. Pachtikos nous trouvons l'emploi de la mesure à 7a/8 dans la mélodie suivante : (1)



La musique hindoue emploie des rythmes qui présentent une certaine analogie avec ceux que nous rencontrons dans la musique

(1) Παχτίκος, I, 260 Δημώδη Ἑλληνικά ἄσματα Athènes 1905, n° 40.

bulgare, et en particulier avec les rythmes que présente la mesure à 7a/8, dont la figure

se rapproche du rythme hindou :

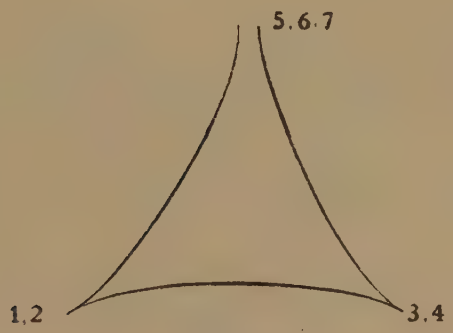
connu sous le nom de *çrinandana* à un coefficient de vitesse près (1). Nous ne savons pas exactement dans quel mouvement est exécuté ce rythme dans l'Inde. Ce mouvement peut différer de celui que l'on constate en Bulgarie; mais il est important de noter l'identité totale des rapports qui s'accuse entre les valeurs de ces rythmes dans des pays si éloignés l'un de l'autre.

En outre, dans les recueils de chants populaires persans notés et harmonisés par Nicolas Tigranoff (2), nous trouvons également des rythmes analogues notés dans la mesure à $^{7}/_{8}$.

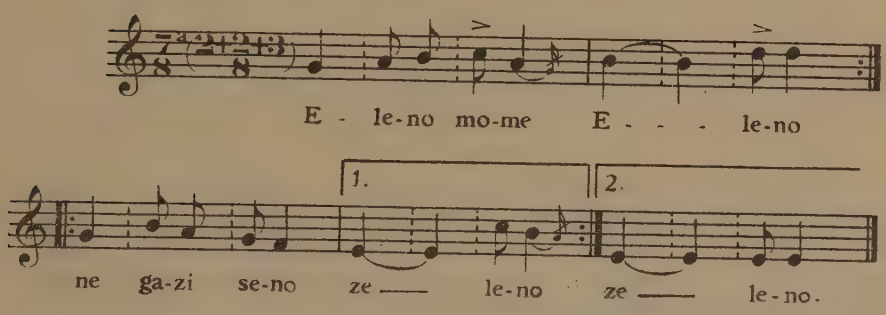
Comme le mouvement dans lequel se suivent les temps premiers de la mesure à 7a/8 est rapide, il est difficile, pour battre cette mesure, de marquer chaque temps-unité par un geste spécial. C'est pourquoi on doit se résoudre à ne battre seulement que les premiers temps des mesures simples (2/8, 2/8 et 3/8) constituant la mesure à 7a/8; et comme celle-ci en comporte trois, c'est une mesure à trois temps qu'il faudra battre, en allongeant le troisième temps pour lui permettre de garder son caractère ternaire. Donc, pour battre la mesure 7a/8 $\frac{2+2+3}{8}$, on fera trois mouvements de la main pendant lesquels on comptera deux temps pour le premier mouvement, deux pour le second et trois pour le troisième. La main décrira dans l'espace la même figure chironomique que pour la mesure à $^{3}/_{4}$, mais avec un arrêt sur le troisième mouvement :

(1) Cf. Joanny GROSSET, *op. cit.*, p. 300.

(2) Voir Nicolas TIGRANOFF, *Schahnas, ballade persane*, op. 6, pp. 4 et 8, Moscou, chez Jurgenson (dans la bibliothèque Pierre Aubry).



Voici un exemple de chanson à 7a/8 :



Recueillie à Pleven.
Chantée par Iv. Topolov.

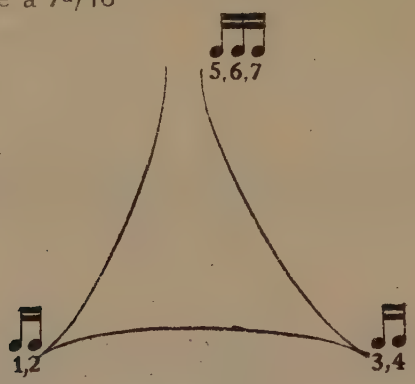
Une danse élégante s'exécute sur la mélodie ci-dessus : on l'appelle le « *horo* tsigane ».

Lorsque le mouvement d'exécution dépasse la vitesse de 310 temps premiers par minute, la mesure à 7 temps de la forme 2 + 2 + 3 sera représentée par le signe 7a/16 ou $\frac{2+2+3}{16}$. La mesure à 7a/16 est l'une des plus fréquemment utilisées dans la musique populaire bulgare. Pour l'exécuter, nous devons nous représenter chaque double croche comme un temps battu. Ainsi la pièce écrite dans cette mesure aura l'air d'être composée de mesures ternaires dont chacune serait précédée de deux mesures binaires. Cette alternance de deux

mesures binaires suivies d'une mesure ternaire devra persister pendant toute la durée du morceau.

En résumé, il n'y aura donc qu'à exécuter ces trois mesures élémentaires (2 binaires et 1 ternaire) en *ritmo di tre battute*, c'est-à-dire en battant chaque mesure (au lieu de chaque temps) dans un mouvement assez vif, — et l'effet produit sera celui d'une mesure à 7a/16. On obtient de cette façon une mesure à trois temps inégaux (trois *temps battus*, appelés également « rythmiques »); le premier et le second seront des temps « binaires » (δίσημος) et le troisième — temps « ternaire » (τρίσημος) (1).

Nous proposons la figure chiromique suivante pour faciliter la battue de la mesure à 7a/16 :



Le rythme fondamental de cette mesure, auquel la plupart des chansons à 7a/16 peuvent être ramenées par stylisation et simplification de leurs schémas, est :

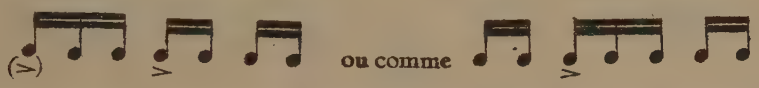
On peut considérer toutes les autres formes de la mesure 7a/16 comme issues de ce rythme fondamental. Par exemple, par la décomposition de la croche pointée en une croche et en une double-croche, le rythme ci-dessus prend la forme :

Par la liaison des deux premières croches, il devient :

(1) Voir chap. X.

et ainsi de suite. En général, le *temps ternaire* (le « temps allongé ») coïncide avec la syllabe finale du membre dans le vers correspondant. Le même temps ternaire (plus exactement le cinquième des 7 temps premiers qui composent cette mesure) est un temps fort, ce qui se voit par l'accompagnement des instruments à percussion. Son accent intervient dans les cas d'incertitude pour mettre en évidence le vrai caractère de la forme rythmique :

qui, sans cet accent, pourrait être interprétée comme :

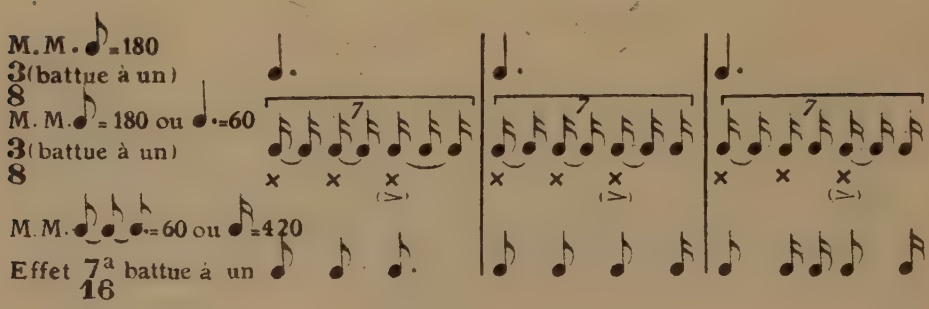


Le musicien occidental, qui n'est pas habitué aux mesures à temps inégaux (binaires et ternaires), exécuterait la mesure à 7ª/16 en se représentant, pour chaque configuration rythmique comprise entre deux barres de mesure, sept notes d'égale valeur, ce qui produirait en quelque sorte l'effet d'un septolet dans une mesure à $^{3}/_{8}$ exécutée *alla breve* (en *tempo di valse*) et battue à *un*. Pourtant la cinquième note sera marquée d'un faible accent d'intensité, par exemple :

Toutes les formes rythmiques de la mesure 7ª/16 :

peuvent être facilement déduites de ce septolet au moyen de *legati*, en remarquant que :

Cela rend l'exécution plus facile. Par exemple :



Les notes affectées du signe × représentent les temps premiers qu'on doit marquer lorsqu'on ne bat pas la mesure à 7a/16 à un, mais à trois.

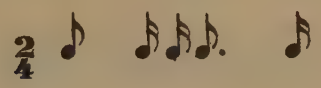
Cette mesure est employée également dans la musique turque et les rythmes auxquels elle donne lieu sont appelés par les musiciens turcs *mandra*. Les Turcs, cependant, reconnaissent l'origine bulgare de cette mesure. Voici textuellement ce que M. Raouf Yekta Bey écrit dans l'*Encyclopédie de la musique* au sujet de ces rythmes (1) :

« VII. — *Rythme Mandra*. — Le nom de *mandra* qui signifie en turc « la bergerie » a été donné à ce rythme curieux parce que les bergers de la Turquie d'Europe, qui sont pour la plupart des Bulgares, font particulièrement usage de ce rythme dans leurs danses, qu'ils accompagnent toujours des sons d'une sorte de musette. Voici le rythme dit « mandra » :

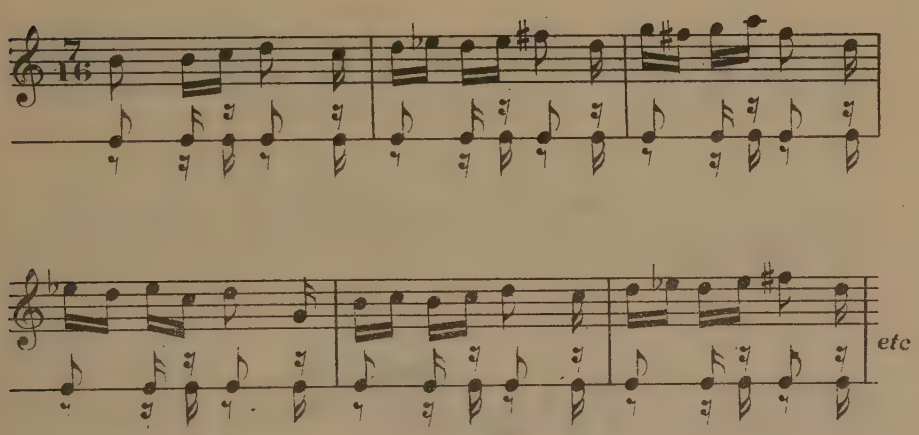
« Les musiciens turcs, qui avaient essayé d'écrire des airs de danse dans ce rythme, s'étaient trompés en le transcrivant dans la

(1) Raouf Yekta Bey : *La musique turque* (dans l'*Encyclopédie de la musique* p. 3.055).

mesure à $^{2}/_{4}$, croyant que les temps constitutifs en étaient ainsi disposés :

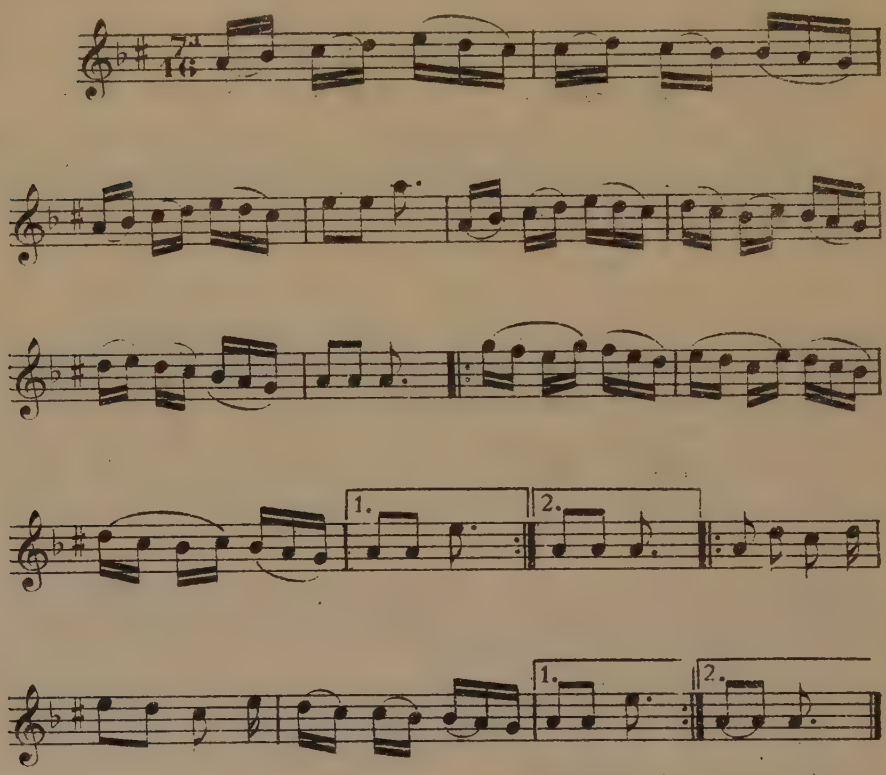


« Par des recherches minutieuses, nous avons pu constater que le véritable rythme *mandra*, employé par les danseurs bulgares, *était sûrement en* $^{7}/_{16}$. Nous reproduisons un de leurs airs de danse les plus estimés :



« J'ai voulu, comme pour les autres morceaux, préciser le mouvement de cet air ; mais j'ai constaté que le mouvement le plus rapide du métronome de Maelzel, qui est 208, se trouve encore trop lent pour chaque double-croche de cet air. Cependant, j'ai mesuré le temps qui s'écoule pendant l'exécution d'une mesure de $^{7}/_{16}$ de ce morceau ; ce temps était égal au chiffre 42 du métronome ; si on met le balancier sur le chiffre 42, et si pendant un *tic* du métronome on exécute une mesure, on est alors dans le vrai mouvement du rythme *mandra* ».

Toutes les mélodies sur lesquelles s'exécute la danse *răčenica* sont conçues dans la mesure à 7a/16. En voici un exemple :



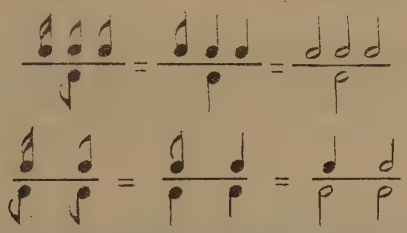
Recueillie à Panagjuriste

Les mouvements chorégraphiques (1) qui se font généralement sur chaque *temps rythmique* (ternaire ou binaire), représentent en quelque sorte la battue de cette mesure.

Les rythmes :

(1) Voir p. 297

ne diffèrent que par la vitesse d'exécution, mais les rapports entre leur durée respective restent constants, ou en d'autres termes les valeurs qui les composent sont proportionnelles :



Tous ces rythmes devraient être considérés comme des épitrites dans un mouvement plus ou moins rapide, et leur signe en notation métrique serait le même :

— — — ◡

Ici comme dans la musique des anciens, « ...le temps premier n'a qu'une valeur relative : sa grandeur absolue, ainsi que celle de tous ses multiples, dépend de l'*allure* ou vitesse (ἀγωγή - mouvement, *tempo*) d'exécution de l'air, laquelle peut varier indéfiniment » (1).

Le motif — — — ◡

peut être transcrit en notation musicale soit comme

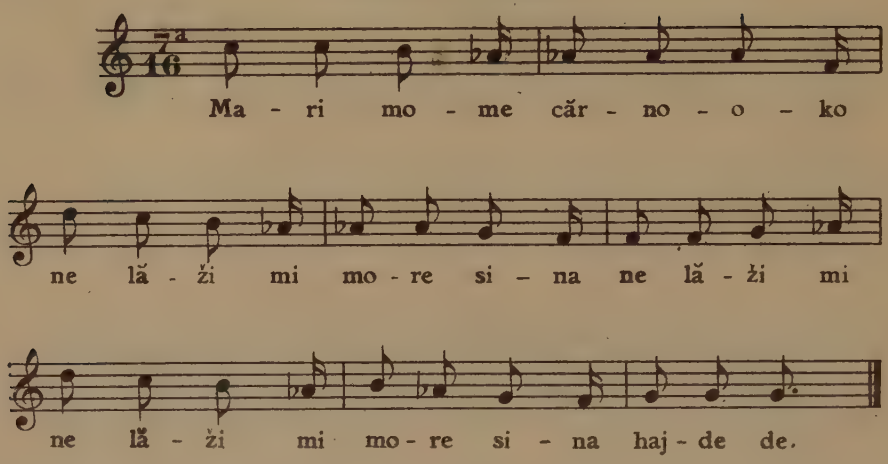
soit comme

soit comme

Le raisonnement est le même pour tous les autres rythmes et pour toutes les autres mesures.

La musique populaire bulgare présente plusieurs cas où la chanson est composée entièrement d'un seul épitrite qui se répète d'un bout à l'autre de la mélodie, comme dans la chanson *Mari mome cărnooko* (D. Hristov *Tehničeskija stroež*, p. 66) :

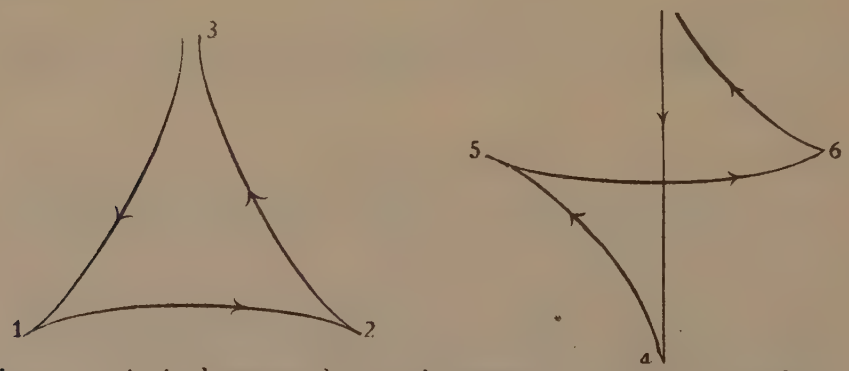
(1) Théodore REINACH, *La musique grecque*, p. 74.



B) *Mesures à 7 temps de la forme* 3+2+2 *ou* 7^b *:*

Cette forme est très instable, surtout dans le mouvement rapide. Son instabilité provient de la tendance du peuple à allonger la dernière note (la note finale de la mesure), qui correspond à la syllabe finale du membre dans le vers, de sorte que la forme 3+2+2 devient souvent 3+2+3.

Dans un mouvement lent nous exprimerons cette forme au moyen du signe $7^b/4$ ou $\frac{3+2+2}{4}$. Cette mesure sera battue comme $^3/_4 + ^4/_4$:



L'accent principal est sur le premier temps, un accent secondaire se trouve sur le quatrième et sur le sixième temps.

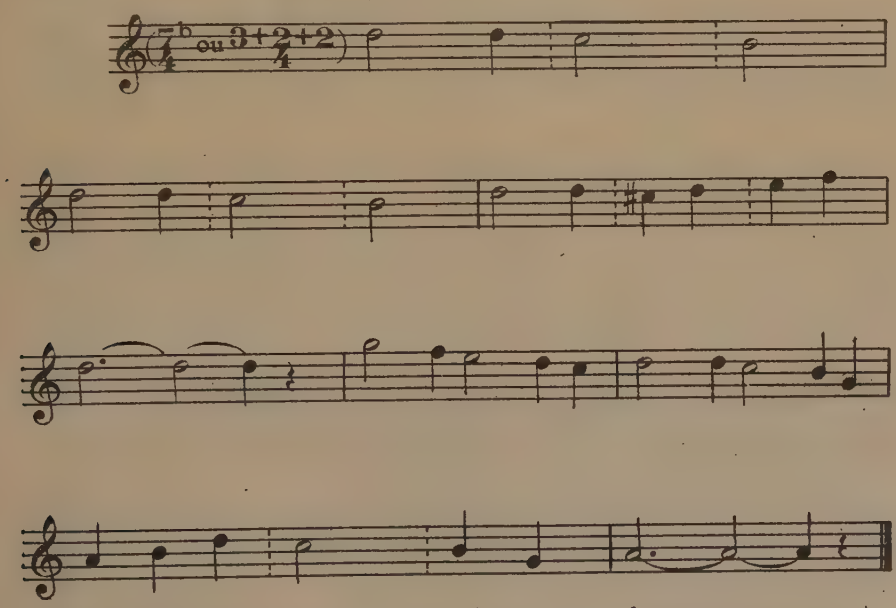
Voici quelques-unes des figures rythmiques les plus usitées dans lesquelles se manifeste la mesure à 7b/4 :

Dans la musique turque, le rythme :

qui appartient à cette mesure, est d'usage courant et est appelé *aghir devri Hindi* (1). Le nom turc indique la provenance probable de ce rythme :

Voici un exemple de mélodie instrumentale dans la mesure à 7b/4 :

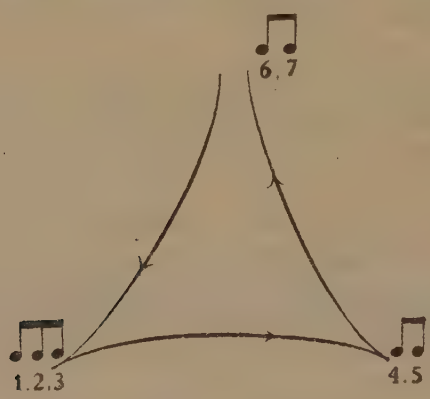
M. M. (♩ = 160)



(Stoin. P. 14. N° 7.)

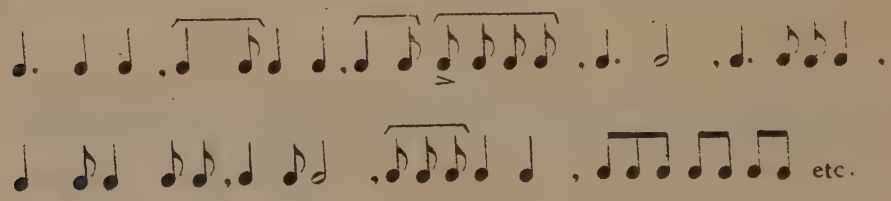
(1) Raouf Yekta Bey. *La musique turque* (*Encyclopédie*, p. 3.034).

Dans un mouvement plus rapide il a été convenu d'écrire la forme 3 + 2 + 2 de la mesure à 7 temps comme $7^b/8$ ou $\frac{3+2+2}{8}$ Les accents sont répartis comme dans la mesure à $7^b/4$, mais la battue ne peut plus marquer chaque temps-unité, à cause du mouvement rapide. On se borne donc à indiquer du geste les temps forts (le premier, le quatrième et le sixième, c'est-à-dire les temps initiaux des mesures binaire et ternaire constitutives), ainsi que l'indique la figure chironomique suivante :



Le premier mouvement correspond au temps ternaire et les deux suivants aux deux temps binaires.

Les principaux rythmes dans lesquels se manifeste cette mesure sont :

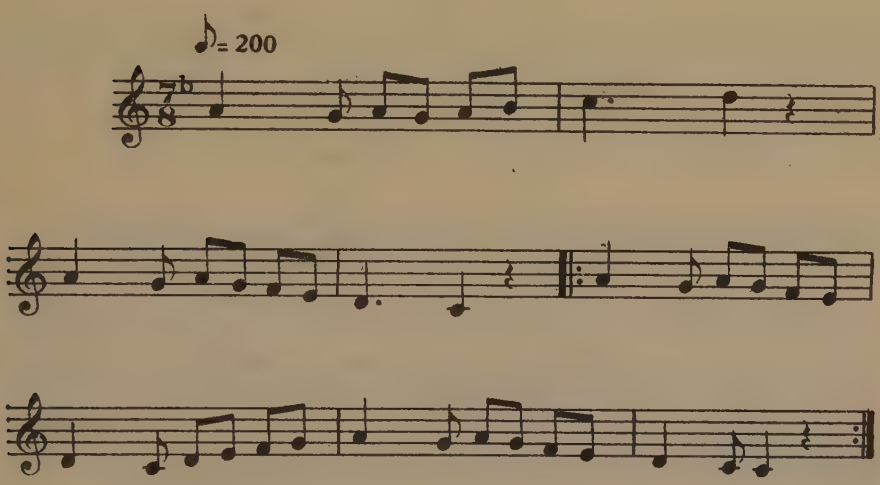


Dans la musique turque, le rythme

est connu sous le nom *ossoul devri Hindi ou charki duyegui* (1). Une danse dont les gestes sont particulièrement expressifs, et qui

(1) Cf. Raouf Yekta Bey, *op. cit.*, p. 3.033, col. A.

est très en honneur en Macédoine, se joue sur les rythmes parfaitement équilibrés des mélodies composées dans la mesure à 7b/8 $\frac{3+2+2}{8}$, comme la mélodie instrumentale suivante (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 45, n° 86) :



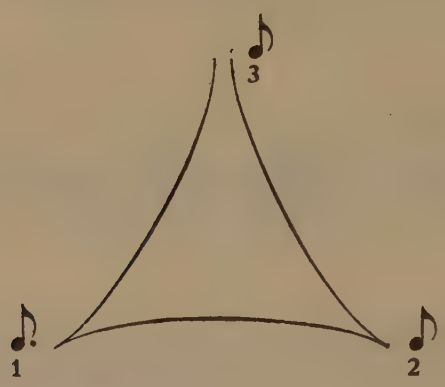
Cette danse est connue sous le nom *čamčeto*.

M. Češmedžiev a noté dans la mesure à 7b/8 les chansons *Risto i Ristovica, Moma v zandani, Premeni se, Sulte, Izvor voda izviraše* (1).

La mesure à 7b/16 ou $\frac{3+2+2}{16}$ sert à indiquer le même groupement des temps-unités (3 + 2 + 2), mais dans un mouvement excessivement rapide. L'impossibilité de battre chaque temps premier de cette mesure nous apparaît bien plus grande encore que dans la mesure à 7b/8; c'est pourquoi nous devons nous borner à ne marquer par la main ou par le pied que les temps « rythmiques » (binaires et ternaires), c'est-à-dire les mesures simples constitutives. Cette

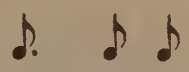
(1) ČEŠMEDŽIEV, *op. cit.*, numéros 19, 27, 29 et 43

battue est analogue à celle d'une mesure à trois temps avec allongement du premier temps :



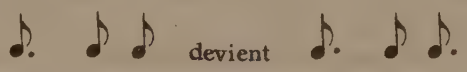
On comptera trois temps premiers ou un temps ternaire pour le premier mouvement de la main et deux temps premiers ou un temps binaire pour le second et le troisième geste.

Le rythme fondamental de cette mesure, qui traduit exactement les durées des mouvements ci-dessus, est :

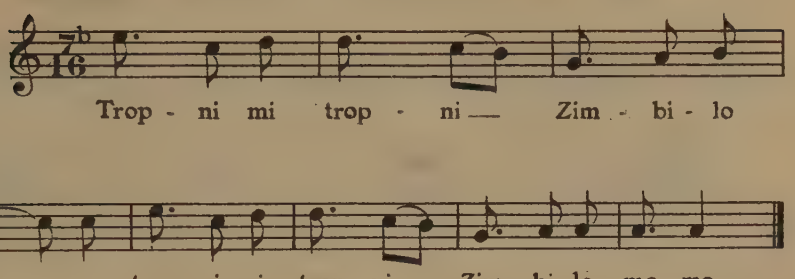


Toutes les autres figures rythmiques, dans lesquelles apparaît la mesure à 7b/16, peuvent être considérées comme des cas particuliers de ce rythme fondamental.

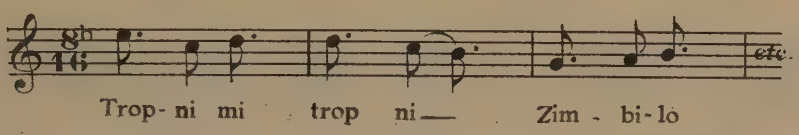
Comme il a été dit plus haut, la forme 3 + 2 + 2 est très instable, surtout dans la mesure à 7b/16, qui se transforme facilement en 8b/16, et dont le rythme fondamental



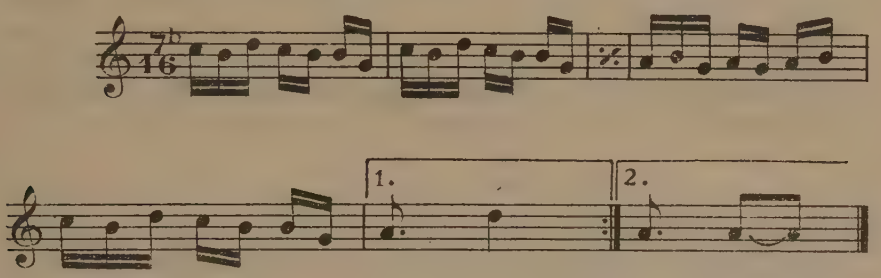
Cela s'explique par la tendance qu'a le peuple à allonger le dernier temps de la mesure et non pas le premier. Cette tendance ressort de la transformation du rythme de la chanson *Tropni mi tropni* (Stoin, p. 26, n° 27) :



rythme qui se transforme en un rythme à $8^b/16, \frac{3+2+3}{16}$:



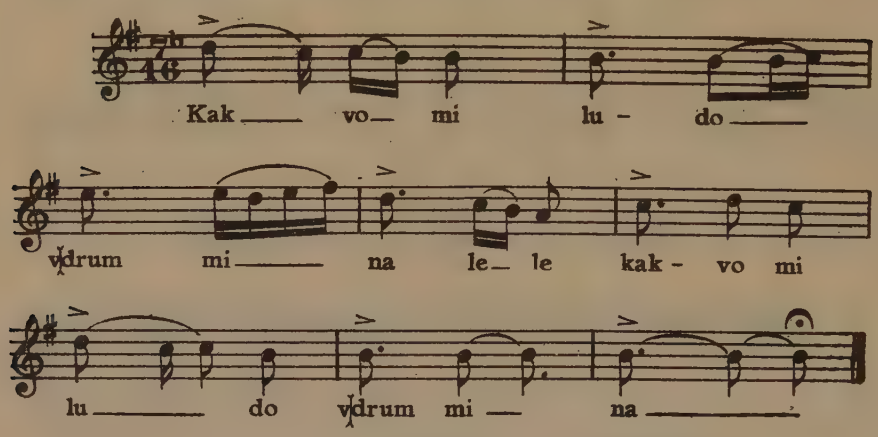
D'autres mélodies cependant présentent une assez grande stabilité rythmique, comme par exemple la mélodie instrumentale suivante :



Jouée par N. Vlăčkov de Kostin Brod.

Dans cette mélodie chaque temps premier est occupé par une note spéciale et chaque mesure en contient sept. Le groupement des sept éléments par trois et par deux se fait au moyen du signe de discrimination qu'est l'accent. L'accent principal se fait sentir sur le premier temps, alors que le quatrième et le sixième temps premiers sont affectés d'un accent secondaire. Cependant, parallèlement à la tendance à allonger le dernier temps battu, le peuple manifeste également une tendance à renforcer l'accent sur ce temps. L'intensité de cet accent peut souvent atteindre celle de l'accent principal — et

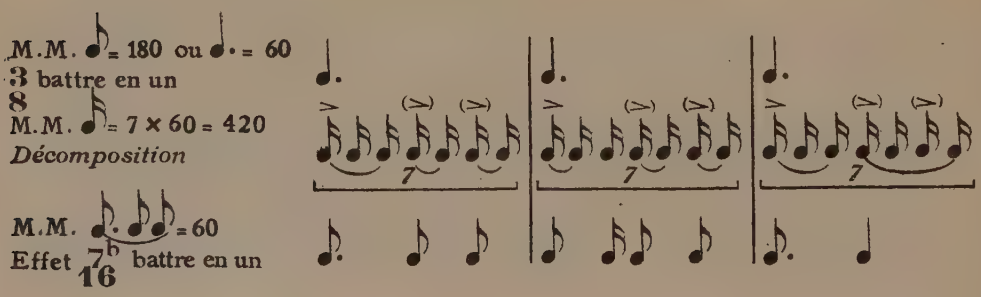
même la dépasser dans le cas où la mesure à $7^b/16$ se transforme en $8^b/16$, $\frac{3+2+3}{16}$. Voici un exemple :



Recueillie à Panagjurište.
Chantée par Stoju Džudžev.

Le musicien de l'Occident exécutera avec facilité cette chanson en se représentant 7 notes d'égale valeur pour chaque mesure, chaque note représentant un temps premier. En liant les trois premières notes ensemble, puis les deux suivantes et enfin les deux dernières, il obtiendra le rythme fondamental de la mesure à $7^b/16$:

Les autres rythmes s'obtiennent d'une manière analogue. Ce procédé donne, en quelque sorte, l'effet d'un septolet dans une mesure à $^3/_8$ battue en *un* :



La mesure à 7b/16 sert de base à une danse très répandue dans la région du Sud-Ouest, et qu'on appelle « *horo* macédonien ». Chaque mesure étant occupée en général par trois pas, le premier pas est affecté d'un court arrêt et contient trois temps premiers, le second deux et le troisième deux. La danse présente donc la battue de la mesure à 7b/16 et reproduit son rythme fondamental

Dans le cas où cette mesure se transforme en $\frac{3+2+3}{16}$ par l'allongement du troisième temps battu, la danse suit la même modification, et le troisième pas se trouve également allongé.

CHAPITRE XII.

MESURES COMPOSÉES HÉTÉROGÈNES À HUIT TEMPS.

Mesures à 8 temps.

Groupement des temps binaires et ternaires. — Mesures à $\frac{8^b}{4}$ ou $\frac{3+2+3}{4}$, $\frac{8^b}{8}$, $\frac{8^b}{16}$, $\frac{8^c}{4}$ ou $\frac{3+3+2}{4}$, $\frac{8^d}{8}$ ou $\frac{2+3+3}{8}$, $\frac{8^d}{16}$. — Rythmes appartenant aux mesures à 8 temps. — Rythmes analogues dans la musique des autres peuples orientaux. — Battue et temps forts. — Répartition des temps premiers. — Exemples musicaux.

Ces mesures peuvent être classées suivant quatre formules : A) 4+4; B) 3+2+3; C) 3+3+2; D) 2+3+3.

A) *Mesures à 8 temps de la forme 4+4 ou 8^a :*

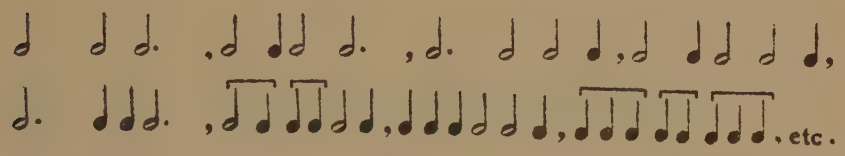
Nous ne nous occuperons pas ici des mesures de cette forme (avec les temps premiers groupés par deux et par quatre), que les musiciens bulgares, fidèles à la tradition occidentale, notent soit $^2/_4$, soit $^4/_4$.

B) *Mesures à 8 temps de la forme 3+2+3 ou 8^b :*

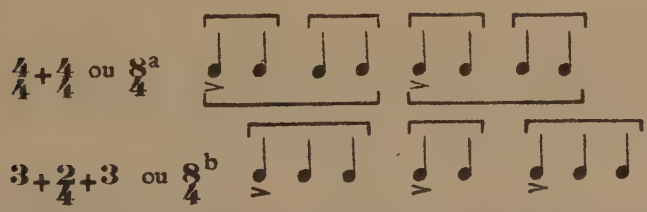
Dans un mouvement relativement lent les mesures de cette forme sont notées $8^b/4$ ou $\frac{3+2+3}{4}$ Les mouvements de la battue se résument en une figure chironomique qui est constituée par les figures des trois mesures simples $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ composant la mesure à $8^b/4$

Les temps forts sont le premier, le quatrième et le sixième.

Le plus souvent cette mesure se présente sous les rythmes suivants :

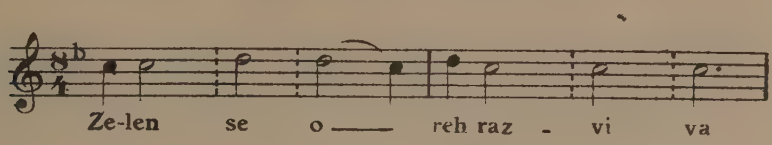


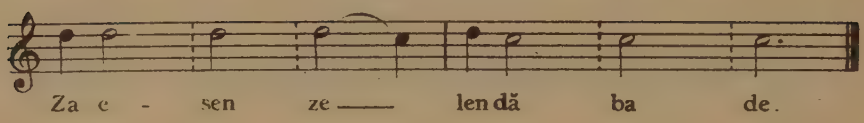
Si, dans la mélodie, chaque temps premier (qui dans le cas de $8^b/4$ équivaut à une noire) est occupé par une note spéciale et si l'exécutant ne fait pas attention à la place des accents, il se produira une confusion avec la mesure à $8^a/4$ ou $\frac{4+4}{4}$. C'est pourquoi il est préférable d'indiquer le groupement des temps dans le signe même de la mesure en écrivant soit $8^b/4$ soit $\frac{3+2+3}{4}$



Dans ce cas, l'intervention de l'accent ou de tout autre signe de discrimination, dont la fonction consisterait à grouper les notes égales par deux ou par trois, devient indispensable.

Voici un exemple de mélodie dans une mesure à $8^b/4$ ou $\frac{3\ 2\ 3}{4}$ (Collection du Musée ethnographique de Sofia, N° 560) :



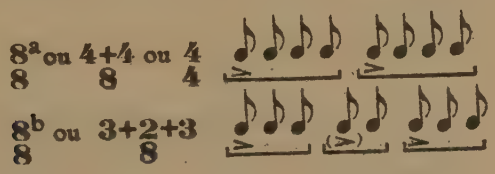


Dans un mouvement plus rapide la forme 3 + 2 + 3 est beaucoup plus fréquente et apparaît soit comme $8^b/8$, soit comme $8^b/16$. Comme il est impossible de marquer chaque temps premier par un mouvement spécial, l'exécutant bat la mesure à $8^b/8$ en marquant seulement la première croche des trois mesures simples (3/8 + 2/8 + 2/8) qui composent la mesure à $8^b/8$, par conséquent la première, la quatrième et la sixième croches. Et la chironomie de cette mesure se résumera par la figure suivante :

Ainsi la mesure à 8 temps premiers se réduit en une mesure à 3 temps battus dont le premier et le troisième sont ternaires (τρίσημος) et le second est binaire (δίσημος). Chaque mesure simple à $^3/_8$ s'est donc transformée en un temps battu ternaire, et chaque mesure à $^2/_8$ donne un temps battu binaire dans la mesure à $8^b/8$. L'exécution de celle-ci se fait donc en quelque sorte dans un *ritmo di tre battute*.

Les accents gardent leur place dans tous les cas de la forme 3 + 2 + 3, c'est-à-dire apparaissent toujours sur la premiere et sur la sixième croche de la mesure à 8^b. Cette mesure ne doit pas être confondue avec celle à $8^a/8$ (notée par les musiciens bulgares $^4/_4$), dont les temps sont groupés par deux et quatre et dont les accents se trouvent sur le prêmier et le cinquième temps. La confusion entre les

deux mesures apparaît lorsque chaque temps premier est occupé par une croche et quand aucun signe de discrimination n'indique le groupement de ces croches :



La première mesure est composée de deux mesures à $^4/_8$ $\frac{2+2}{8}$ ou de quatre à $^2/_8$, et peut s'écrire : (2/8+2/8)+(2/8+2/8), alors que la seconde s'écrit : 3/8+2/8+3/8.

Toutes les figures rythmiques susceptibles d'être contenues dans une mesure à $8^b/8$ peuvent être réduites au rythme fondamental suivant

Ce rythme, très répandu dans la musique de l'Orient, est appelé par les musiciens turcs *oussoul katacofti* (1). Le même rythme se retrouve également dans la musique hindoue où il est connu sous le nom de *vijaya et s'écrit* (2) :

Une autre figure rythmique de la même mesure :

(1) Raouf Yekta Bey, *étude citée.*
(2) Joanny Grosset, *ibid.*

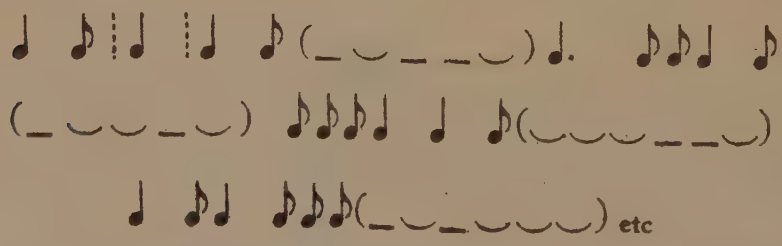
est analogue au rythme que les anciens Grecs appelaient *dochmiaque* : ∪ — — ∪ — .

Ce même rythme se rencontre également aux Indes et se nomme *sinhanâda*; il s'écrit ainsi (1) :

M. Raouf Yekta Bey prétend que le rythme *katacofti* a été « inventé et employé pour la première fois il y a une cinquantaine d'années dans la musique turque, comme le rythme *sureya*, par Hadji Arif Bey » (2). Il nous semble risqué de soutenir cette affirmation très hardie, étant donné que le rythme

se trouve non seulement dans la musique des peuples balkaniques, mais également dans la musique hindoue, comme nous l'avons vu plus haut.

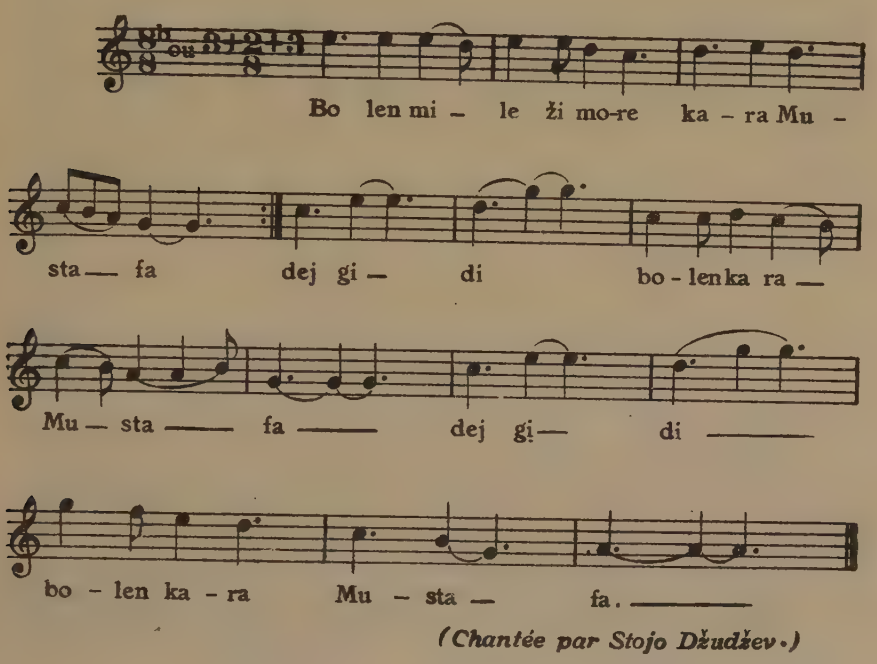
Parmi les nombreuses autres figures rythmiques dans lesquelles se manifeste la mesure à 8b/8, citons seulement quelques-unes des plus fréquentes :



La chanson *Bolen mi leži kara Mustafa*, très répandue dans la

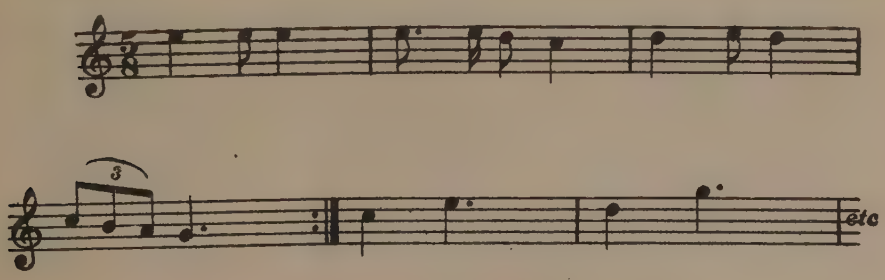
(1) *Ibid.*
(2) Raouf Yekta Bey. *ibid.*, p. 3036, colonne B

région du Sud-Ouest, représente un exemple typique de mélodie en

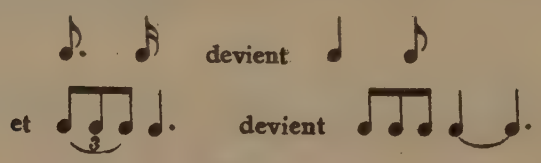


(Chantée par Stojo Džudžev.)

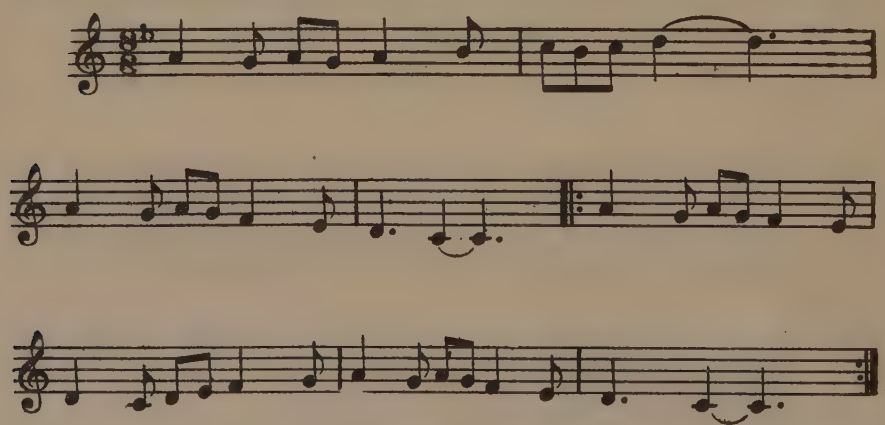
Certains musicographes ont donné une notation inexacte au rythme essentiellement dochmiaque de cette mélodie, en l'interprétant comme conçue dans la mesure à $^5/_8$ et en lui attribuant de cette façon un caractère péonique qu'elle n'a pas (Češmedžiev, p. 36, n° 42) :



Cependant la croche pointée suivie d'une double croche dans la deuxième mesure et le triolet dans la quatrième sont étrangers au rythme du péon. Ces notes introduisent dans la mélodie des durées inférieures au temps premier qui est la croche (chaque mesure péonique étant composée de cinq croches), ce qui est contraire au principe de l'indivisibilité du temps premier (d'après ce principe la moindre valeur dans la pièce est choisie comme unité de temps et les autres valeurs ne sont que des multiples de cette unité). Tous ces artifices (double-croches, triolets), utilisés dans la notation en $^5/_8$ sont évités dans celle en $8^b/8$, dans laquelle



La danse *čamčeto*, dont la mélodie est donnée en $7^a/8$, $\frac{2+2+3}{8}$, se danse également à $8^b/8$, car, ainsi que nous l'avons vu plus haut (1), la mesure $7^a/8$ est instable et se transforme facilement en $8^b/8$. Alors le troisième pas de la danse devient également allongé :

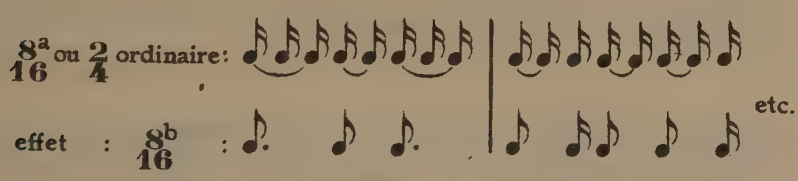


D. Hristov, Ritmičnite Osnovi. P. 45, N°. 86.

(1) V. p. 163.

Lorsque la vitesse d'exécution de la mélodie dépasse 310 temps premiers par minute la mesure de la forme 3+2+3 sera exprimée par le signe $8^b/16$. Les mélodies populaires dans cette mesure sont très fréquentes en Bulgarie. Pour les exécuter, le musicien de l'Occident peut se représenter les mesures élémentaires 3/16+2/16+3/16 qui composent la mesure à $8^b/8$ et se succèdent dans le même ordre durant toute la pièce, en battant chaque mesure simple au lieu de chaque temps premier, c'est-à-dire en *ritmo di tre battute*. Le résultat sera une mesure à trois temps battus inégaux dans laquelle chaque temps battu correspondra à une des mesures simples. Le premier temps sera ternaire, le second binaire et le troisième ternaire. Cette mesure se battra suivant la même figure chironomique que la mesure à $8^b/8$, mais dans un mouvement plus vif ; au premier geste correspondra le premier temps ternaire (ou trois temps premiers), au second — un temps binaire (ou deux temps premiers) et au troisième un temps ternaire (ou trois temps premiers).

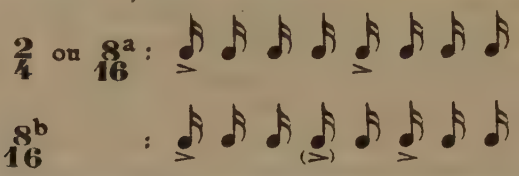
Toutes les figures rythmiques de la mesure $8^b/16$ peuvent être exprimées dans une mesure à $8^a/16$ au moyen de syncopes. Par exemple :



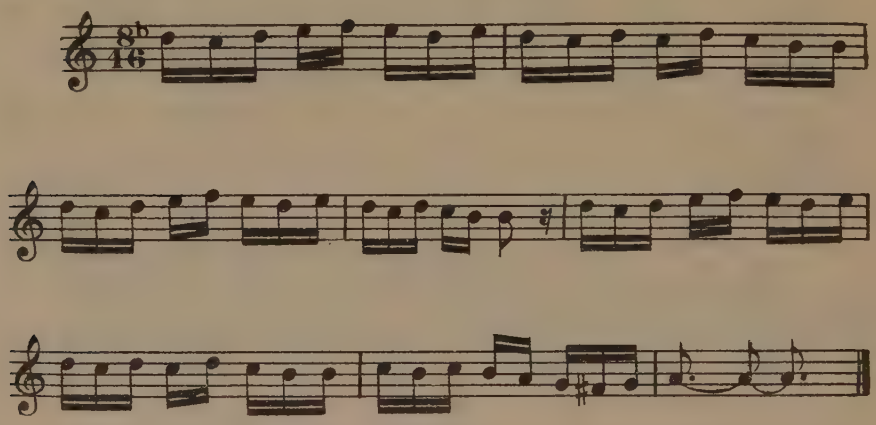
Cela ne veut pas dire que l'adoption de la mesure à $8^b/16$ soit superflue. Il est beaucoup plus commode de partir de l'unité la plus brève (par exemple la double croche) et de grouper les temps premiers par deux ou par trois (ainsi que le peuple le fait instinctivement) que de choisir comme unité une valeur longue (une noire) qui est difficilement divisible en parties inégales.

La répartition des accents se fait de la même façon que dans la mesure à $8^b/8$: les deux temps ternaires sont plus fortement accentués que le temps binaire, placé entre eux. Dans les cas où les valeurs rythmiques sont décomposées en temps premiers, l'accent est l'élément de discrimination nécessaire qui met en relief la diffé-

rence entre le groupement des éléments des autres mesures à 8 temps ($8^a/16$ ou 2/4 ordinaire, $8^c/16$, $8^d/16$) :

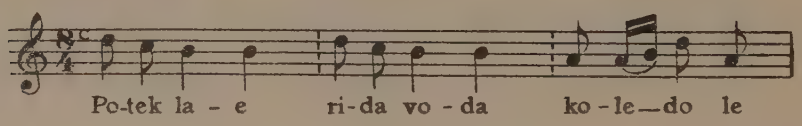


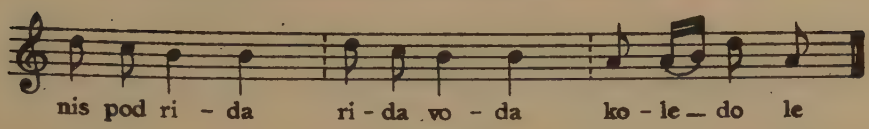
Voici une mélodie en $8^b/16$ dans laquelle chaque temps premier de la mesure est occupé par une double-croche, ce qui produit l'effet de battements d'un métronome spécial adapté de façon à pouvoir exécuter les temps premiers dans un mouvement assez vif (Stoin, p. 53, n° 107) :



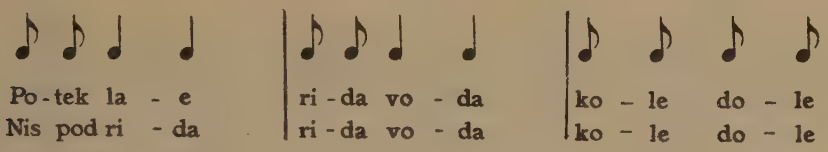
c) *Mesures à 8 temps de la forme* 3+3+2 *ou* 8^c :

Cette forme est très rare. Il en existe cependant quelques exemples, mais dans un mouvement qui conviendrait à la mesure $\frac{3+3+2}{4}$. Telle est la chanson *Potekla e rida voda* (Collection du Musée Ethnographique de Sofia, n° 96) :

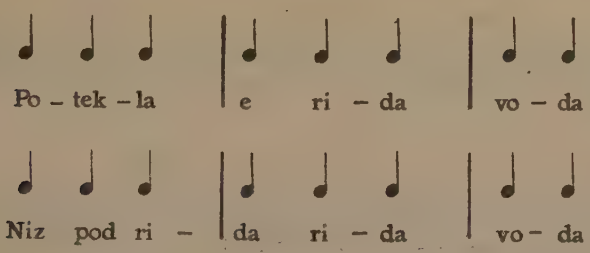




Le schéma rythmique de cette mélodie est formé de deux parties identiques; chacune d'elles est composée de deux mesures à $^3/_4$ (à 6a/8) et d'une mesure à $^2/_4$ (à $^4/_8$) :



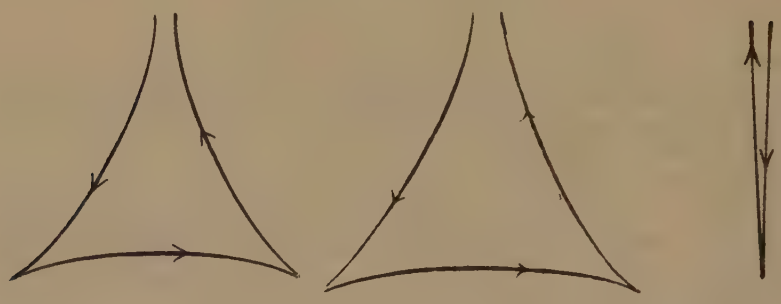
Ce schéma se répète identiquement pour chaque vers de la poésie correspondante, ce qui donne l'impression d'une mesure complexe à 8 temps, surtout lorsque les trois mesures constitutives s'exécutent dans un mouvement rapide. Si nous considérons la noire comme unité de temps, nous devrions pousser la simplification plus loin en éliminant les croches comme nous l'avons fait pour les notes de transition et d'ornement et en supprimant le refrain *koledo le :*



(Si l'on considère la croche comme unité de temps, ce ne serait plus une mesure à 8c/4, mais à $^{16}/_8$).

Dans les deux cas la battue se fera par huit mouvements de la

main : trois pour la première mesure constitutive (à $^3/_4$), trois pour la seconde et deux pour la troisième :



La figure rythmique :

qui appartient à la mesure à $8^c/8$, est très employée dans la musique turque et est connue sous le nom de *duuek* : la figure

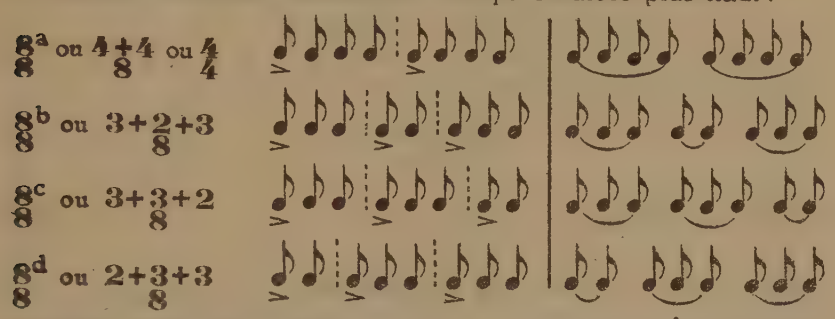
très fréquente aussi, est appelée par les musiciens turcs *tchifté duyek* (1).

D) *Mesures à 8 temps de la forme* 2+3+3 *ou* 8^d :

Cette forme se manifeste surtout dans la mesure à $\frac{8^d}{8}$ ou $\frac{2+3+3}{8}$ Le groupement des temps-unités (qui sont des croches) se fait soit au moyen de l'accent, soit au moyen d'un autre signe de démarcation (liaisons, signes de respiration, etc...). Généralement l'accent apparaît sur le premier, le troisième et le cinquième temps premiers.

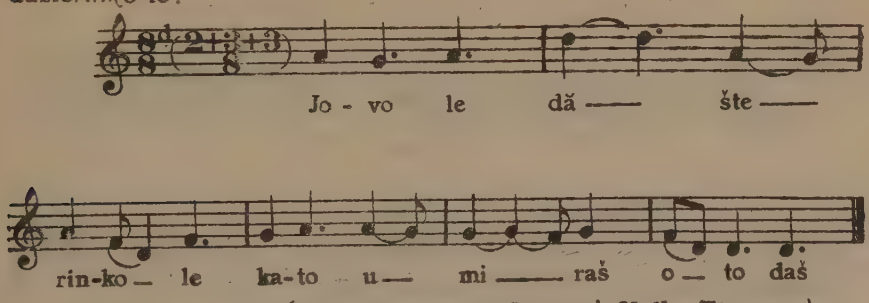
(1) Cf. Raouf Yekta Bey. *ibid.*, p. 3037, colonne A.

C'est lui qui donne le caractère particulier de cette mesure et qui la différencie des autres mesures à 8 temps étudiées plus haut :



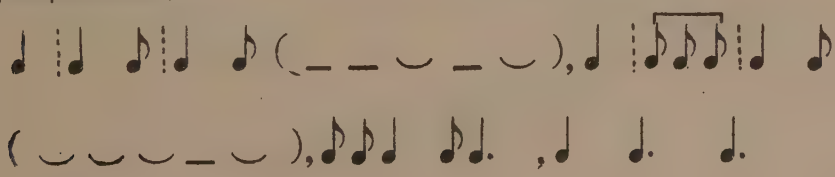
La mesure composée à $8^d/8$ est constituee de trois mesures simples : la première est à $^2/_8$ et les deux suivantes sont à $^3/_8$. Ces trois mesures alternent dans le même ordre pendant toute la mélodie. La chironomie peut se faire d'après la figure suivante (les mouvements de la main qui correspondent aux temps ternaires sont prolongés) :

C'est ainsi que sera battue la mélodie de la chanson *Jovo le dăžterinko le :*



(Recueillie par M. Stoin à Malko Tirnovo.)

La mesure à $8^d/8$ peut donner plusieurs figures rythmiques ; en voici quelques-unes :

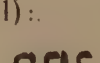


Dans la musique hindoue le rythme qui appartient à cette mesure

est connu sous le nom de *çrîranga* et s'écrit ainsi :

tandis que le rythme

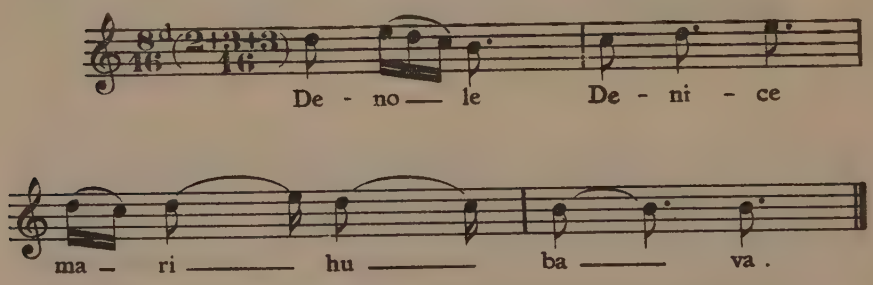
est appelé *jayaçrî* et s'écrit (1) :



La forme 2+3+3 se retrouve également dans le mouvement plus vif dans lequel la mesure à 8 temps premiers se présente comme 8d/16 ou $\frac{2+3+3}{16}$. Le rythme fondamental de cette mesure est

Sa battue ne diffère de celle de la mesure à 8d/8 qu à un facteur de vitesse près. Le temps-unité est la double-croche. Les temps forts sont les mêmes que dans la mesure à 8d/8.

Voici un exemple de mélodie dans la mesure à 8d/16 :



(Chantée par N. Kosturkova de Panagjurište.)

(1) Cf. Joanny Grosset, *ibid.*

CHAPITRE XIII.

MESURES COMPOSÉES HÉTÉROGÈNES À NEUF TEMPS.

Groupement des temps premiers et des temps binaires et ternaires. — Mesures à $\frac{9^a}{4}$ ou $\frac{2+2+2+3}{4}$, $\frac{9^a}{8}$, $\frac{9^a}{16}$, $\frac{9^b}{4}$ ou $\frac{2+3+2+2}{4}$, $\frac{9^b}{8}$, $\frac{9^b}{16}$, $\frac{9^c}{4}$ ou $\frac{3+2+2+2}{4}$. Battue des mesures à 3 temps et répartition des temps forts. — Rythmes propres à ces mesures et formations syllabiques qui s'y rattachent. — Rythmes analogues usités dans la musique des autres peuples orientaux. — Exemples musicaux.

Mesures à 9 temps.

Les groupements des temps-unités se présentent suivant les formules :

a) 2 + 2 + 2 + 3 ;
b) 2 + 3 + 2 + 2 ;
c) 3 + 2 + 2 + 2.

Nous n'avons pas encore trouvé d'exemples de la forme 2 + 2 + 3 + 2, ni surtout de la forme 3 + 3 + 3, si exclusivement réservée à ce qu'il semble, à la musique occidentale savante.

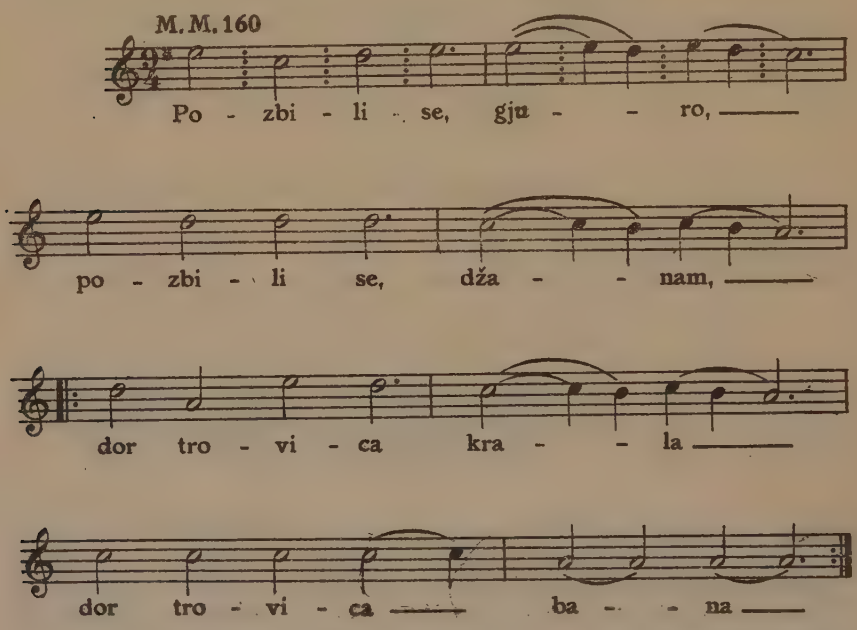
A) *Mesures à 9 temps de la forme : 2 + 2 + 2 + 3 ou* 9^a *:*

C'est la forme la plus fréquente. On peut considérer chaque mesure de cette forme comme constituée par deux mesures inégales : la première à quatre (2 + 2) et la seconde à cinq (2 + 3) temps. Très probablement, la forme 2 + 2 + 2 + 3 est issue de la forme (2 + 2) + (2 + 2)

(1) Voir IIIe partie, chap. XXI et XXII.

par l'allongement du quatrième δίσημος , phénomène qui s'est produit pour marquer la fin d'un vers ou d'un hémistiche, surtout lorsque chaque temps binaire de la mesure est occupé par une seule note et une seule syllabe (1). Un phénomène analogue peut être observé dans la musique savante de l'Occident et en particulier dans les chorales de J. S. Bach, où la syllabe finale du vers est marquée par un point d'orgue.

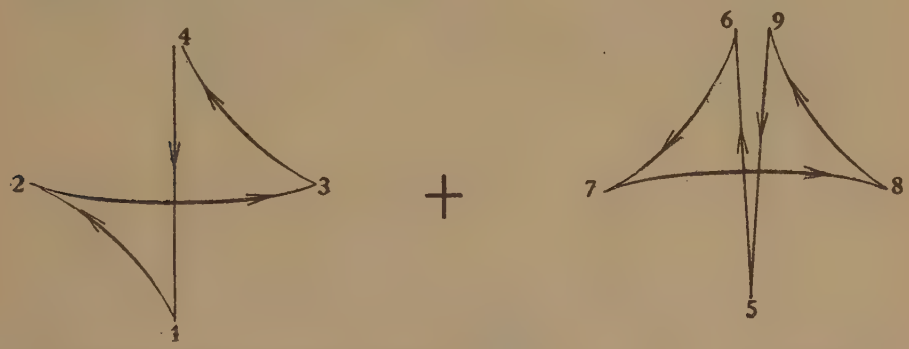
Le plus souvent, la forme 2+2+2+3 se présente dans un mouvement ultra-rapide (au-dessus de 310 temps premier par minute) : 9a/16. Cependant, l'existence de mélodies dont la mesure à 9 temps est de forme identique, mais dans un mouvement relativement assez lent (au-dessous de 180 temps-unités par minute), nous suggère les origines très probables de la mesure à $\frac{2+2+2+3}{16}$:



Stoin, p.15, n°11

La mesure 9a/4 $\frac{2+2+2+3}{4}$ étant composée de quatre mesures (2/4, 2/4, 2/4 et 3/4), sa battue ne sera que la battue de ces

quatre mesures élémentaires groupées en deux mesures composées inégales : 4/4 $\frac{2+2}{4}$ et 5a/4 $\frac{2+3}{4}$:



Le septième temps porte l'accent principal ; un accent secondaire apparaît sur le premier et sur le cinquième temps.

Le rythme fondamental de la mesure à 9a/4 est :

Voici quelques-uns des autres rythmes les plus usités :

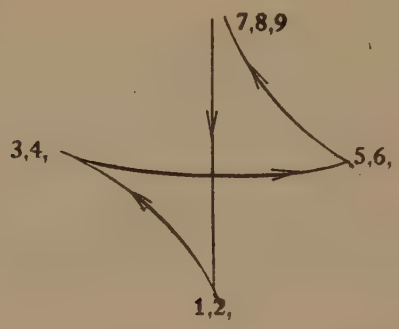
Dans la musique turque le rythme

(dactyle — ∪ ∪ + palymbacchius : — — ∪) est connu sous le nom d'*oussoul aghir akçak* et le rythme

est appelé *eufer* (1).

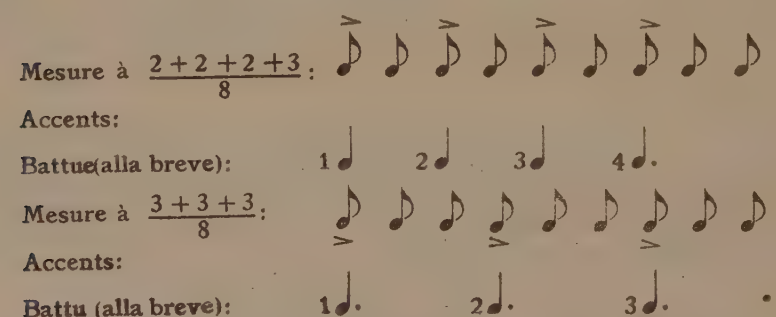
(1) Cf. Raouf Yekta Bey, *étude citée*.

La mesure à 9a/8 est utilisée lorsque le mouvement de la mélodie est compris entre 180 et 310 temps premiers par minute. Là encore, la rapidité du mouvement nous oblige à indiquer la battue en réunissant en un mouvement de la main un groupe de deux ou de trois temps premiers, c'est-à-dire en battant non pas chaque temps, mais chaque mesure simple constitutive (2/8+2/8+2/8+3/4) :



Il ne faut pas confondre la mesure 9a/8 ($\frac{2+2+2+3}{8}$) avec la mesure essentiellement ternaire 9/8 ou $\frac{3+3+3}{8}$ qui est purement occidentale et totalement inconnue dans la musique populaire bulgare.

Sans cette distinction et sans l'intervention de l'accent comme élément d'orientation, la confusion de ces deux mesures devient inévitable, surtout lorsque le rythme n'est constitué que par des croches :



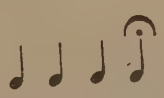
Battue *alla breve*, la première figure rythmique devient une mesure à 4 *temps battus* (*temps rythmiques* χρόνοι ποδικοί) soit

trois *temps binaires* suivis d'un *temps ternaire;* tandis que la seconde figure est une mesure à trois « temps battus » égaux, soit trois temps ternaires.

Le rythme fondamental de la mesure à 9a/8 est

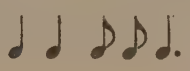
Très probablement ce rythme provient du rythme égal de la mesure à 4/4 :

et en est obtenu par l'allongement de la dernière noire, qui correspond généralement à la dernière syllabe soit d'un membre, soit d'un hémistiche. Nous avons plusieurs raisons de supposer qu'avant de fixer sa valeur d'une noire pointée l'allongement de la quatrième note n'était pas exactement déterminé, de sorte qu'on aurait pu écrire ce rythme ainsi :



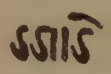
Dans la musique populaire la durée exacte de la noire pointée s'est fixée probablement plus tard, lorsque la vitesse d'exécution a augmenté en même temps que la nécessité de l'exécution d'ensemble est apparue (1).

Du rythme fondamental de la mesure à 9a/8 dérive très probablement le rythme :



(1) Voir p. 320

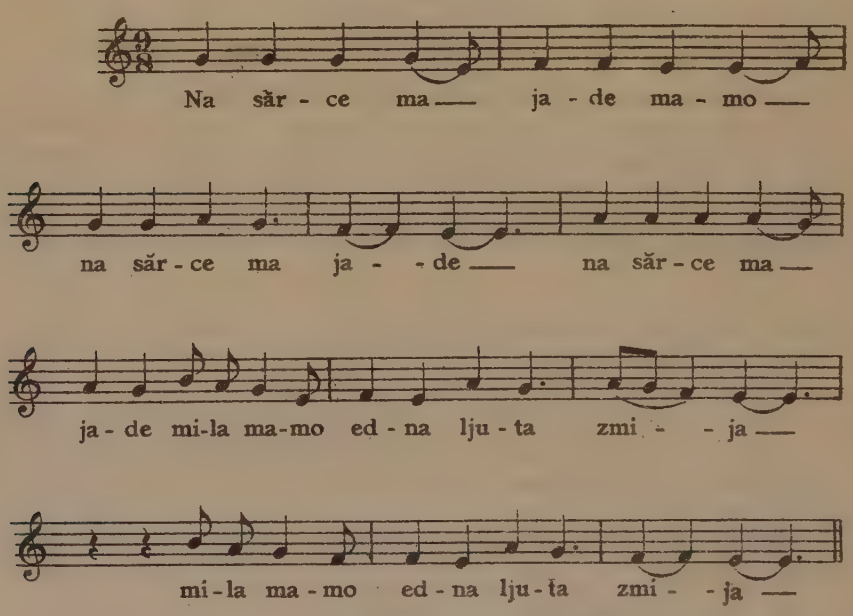
qui est connu dans la musique de l'Inde sous le nom de *rangabharana* (2) et qui s'écrit en notation hindoue :



Il semble que l'origine soit la même du rythme

que les musiciens turcs appellent *ousoul akçak* (3).

Ces trois rythmes constituent le schéma de la chanson suivante :



Chantée par N. Kosturkova de Panagjurište

(2) Cf. Joanny Grosset, *ibid.*
(3) Cf. Raouf Yekta Bey, *ibid.*

La mesure à 9a/8 $\frac{2+2+2+3}{8}$, dans un mouvement lent, sert de base rythmique dans les mélodies de la danse nommée *kjoček*.

La même mesure s'écrit 9a/16 ou $\frac{2+2+2+3}{16}$ lorsque la vitesse d'exécution dépasse 310 temps premiers par minute.

La répartition des temps premiers (groupés par deux et par trois) au moyen de l'accent ou de tout autre signe de démarcation est la même que pour la mesure à 9a/8, à un facteur de vitesse près

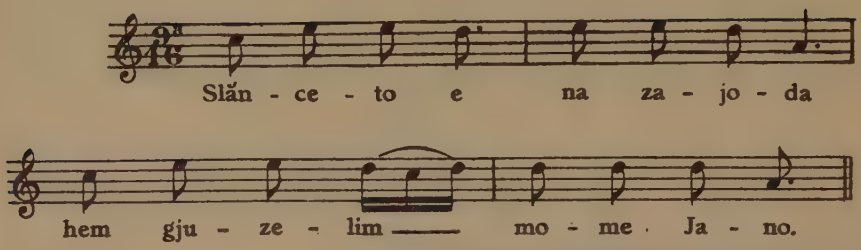
Même observation pour la battue.

La mesure à 9a/16 est une des mesures les plus fréquentes dans la musique populaire bulgare. Elle se retrouve dans toutes les régions du pays et sert de base à plusieurs danses qui sont étudiées dans le chapitre traitant la chorégraphie populaire. Le rythme fondamental de cette mesure est :

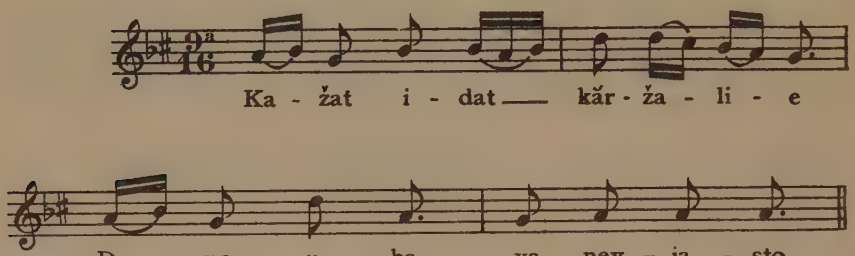
et toutes ses autres figures rythmiques peuvent être considérées comme étant nées du fractionnement ou de l'agglomération de ses durées. A en juger d'après les données de M. Joanny Grosset (1) ce rythme se retrouve dans la musique de l'Inde et est connu sous le nom de *gayalila;* sa notation est la suivante :

Il est à remarquer, qu'en général, lorsque la mesure 9a/16 est occupée par son rythme fondamental, quatre syllabes du vers qui l'accompagne s'y juxtaposent rigoureusement. Ce rythme n'est donc que l'expression musicale de deux membres bisyllabiques ou d'un hémistiche de quatre syllabes. Exemples :

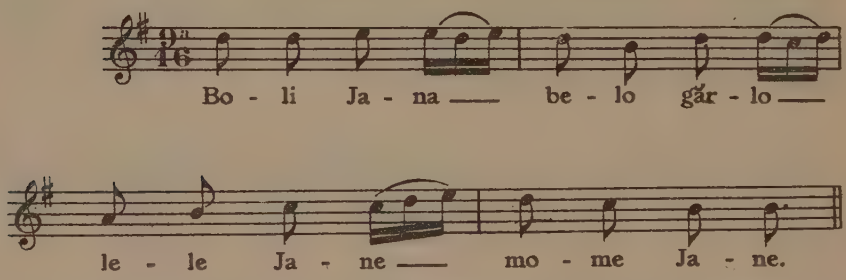
(1) Joanny Grosset, *ibid.*



D. Hristov, Ritmicnite Osnovi, p.22, n°22



Chantée par Nevena Kosturkova de Panagjuriste



Chantée par G. Kjosev de Gradec

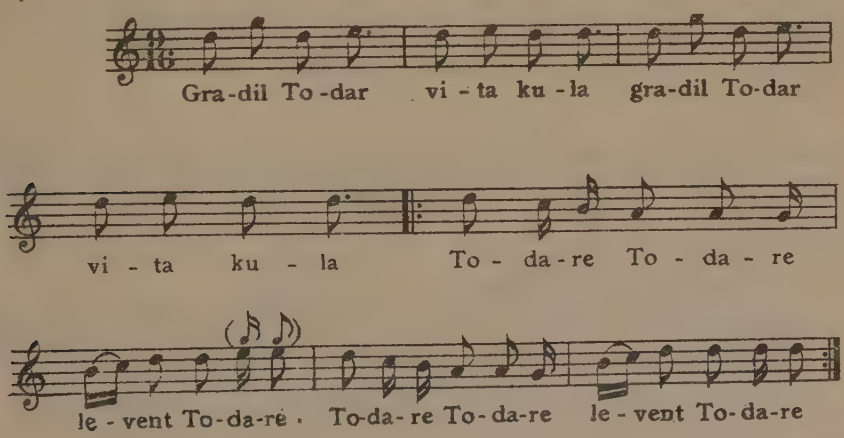
Ici encore, la structure du vers nous suggère qu'avant de se normaliser, c'est-à-dire avant son nivellement, la valeur de la quatrième note du rythme fondamental

n'était probablement pas fixée exactement en rapport 3/2 avec celle de la note qui la précède. Elle était soit d'une même durée :

(ce qui donnerait une mesure composée homogène), soit d'une durée libre et plus longue à cause de la césure qui vient immédiatement après sa syllabe et peut lui donner un allongement libre et non mesurable, lequel peut s'exprimer par un point d'orgue :

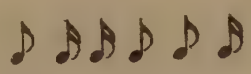
Il est fort probable que, lorsque plusieurs personnes tentèrent d'exécuter ce rythme (soit en le dansant, soit en le chantant) *ensemble et en mesure*, la normalisation (le nivellement) de la quatrième syllabe (de la quatrième note) s'imposa et sa valeur fut fixée à 3/2 de celle de la note qui la précède.

Les autres figures rythmiques de la mesure à 9a/16, surtout celles dans lesquelles certaines valeurs du rythme fondamental se trouvent décomposées en des valeurs plus brèves, paraissent être des formations d'une période plus tardive. Voici une chanson, dans laquelle les deux cas se trouvent réunis :



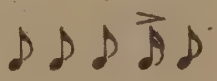
Chantée par Nev. Kosturkova de Panagjuriště

Dans la première partie de cette chanson, chaque mesure est occupée par le rythme fondamental et par deux membres bisyllabiques, tandis que dans la seconde partie ce rythme est décomposé dans chaque mesure et apparaît soit sous la forme :



To-do-re To-da-re

qui est occupée par deux membres trisyllabiques, soit sous la forme :

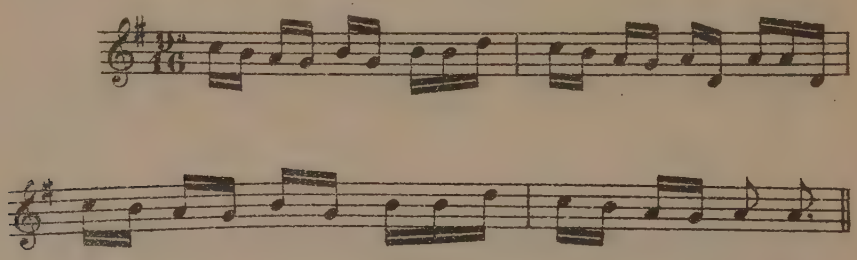


levent To-da-re

qui est occupée par un membre bisyllabique et un trisyllabique.

Il existe également plusieurs mélodies instrumentales à 9a/16 qui sont construites sur la base du rythme

et dans lesquelles chaque valeur de ce rythme est décomposée en temps premiers (en double-croches) de sorte que la mesure se trouve subdivisée en 9 valeurs élémentaires égales :



D. Hristov, Ritmičnite Osnovi, p.22 n° 21

On danse sur ces mélodies instrumentales les mêmes danses que sur d'autres mélodies dont le rythme

reste permanent. *Ces variantes instrumentales* des mélodies à 9a/16, *dans lesquelles les trois double-croches finales coïncident avec la croche pointée, prouvent que la valeur de celle-ci est exactement dans le rapport* 3/2 *avec la valeur de la croche non allongée qui la précède.*

Le rythme fondamental de la mesure à 5a/16

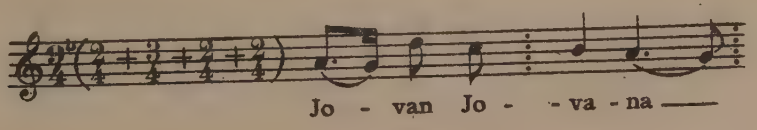
peut être considéré comme étant le résultat d'une transformation postérieure du rythme

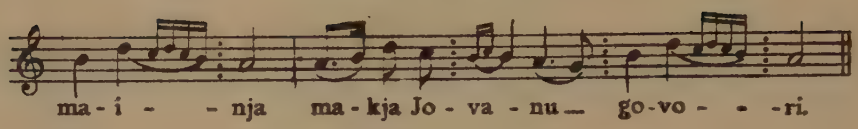
dans lequel se trouve mise en évidence non seulement la fin de l'hémistiche tétrasyllabique, mais aussi la syllabe finale de chacun des deux membres bisyllabiques dont se compose cet hémistiche.

B) *Mesures à* 9 *temps de la forme* 2+3+2+2 *ou* 9b *:*

Toute mesure dont les temps-unités sont ainsi groupés peut être considérée comme composée de deux mesures plus simples et inégales : la première à 5 temps (de la forme 2+3) et la seconde à 4 temps. Cette forme est beaucoup plus fréquente dans le mouvement rapide (comme 9b/8 et 9b/16) que dans le mouvement lent (comme 9b/4).

Un prototype du rythme de cette forme dans le mouvement lent (comme 9b/4 ou $\frac{2+3+2+2}{4}$) nous est offert par la chanson *Jovan Jovana mainja* (*Cf.* Stoin. p. 14, n° 9) :





La mélodie de cette chanson est composée de deux parties, et chaque partie contient 9 temps battus (un temps = une noire). Ces 9 temps sont groupés, suivant la formule 2+3+2+2, en quatre mesures simples : la première, la troisième et la quatrième mesure sont à 2/4 (binaires), tandis que la seconde est ternaire (3/4) :

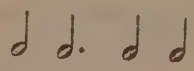
$$(2/4+3/4)+(2/4+2/4) = 9^b/4$$

(L'unité de temps est la noire).

Les valeurs moindres que celle d'une noire (par exemple les croches), qui apparaissent ça et là dans la mélodie, peuvent être interprétées comme des notes d'ornement et de passage, qui disparaîtront dès que nous styliserons le rythme de cette mélodie. En voici le schéma très simplifié :

Les deux parties de la chanson ont des rythmes identiques. L'accent principal est sur la mesure ternaire, qui est le point le plus important dans le groupe de quatre mesures.

Le rythme fondamental de la mesure à $9^b/4$ est :



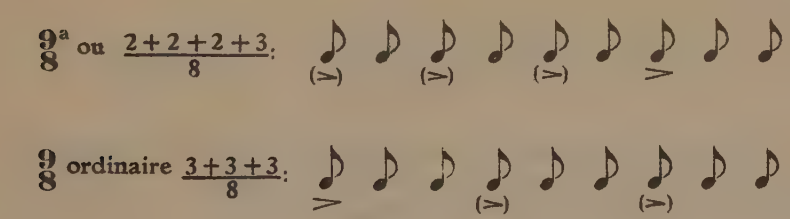
Le rythme :

qui en dérive représente un pied métrique composé d'un palimbacchius

et d'un spondée

On peut battre cette mesure en marquant chaque unité de temps (qui est la noire) par un mouvement de la main comme si l'on battait chacune des mesures simples constitutives.

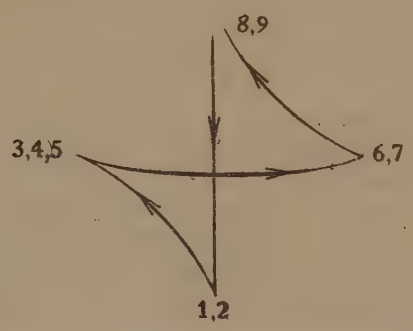
Lorsque la fréquence des temps-unités dépasse celle de 180 par minute, les musiciens bulgares notent les mesures à 9 temps de la forme 2+3+2+2 par $9^b/8$ ou $\frac{2+3+2+2}{8}$. Il ne faut pas confondre cette mesure ni avec la mesure à $\frac{2+2+2+3}{8}$, ni avec celle à $\frac{3+3+3}{8}$ (9/8 ordinaire), qu'il nous faut, comme nous l'avons vu (*cf.* plus haut), rayer de la musique populaire bulgare. Dans la mesure à $9^a/8$, l'accent principal tombe sur le septième temps premier (la septième croche), et il y a trois accents secondaires : sur le premier, le troisième et le cinquième temps ; dans la mesure à $\frac{3+3+3}{8}$ l'acent principal est sur la première croche, et il n'y a que deux accents secondaires qui tomber sur la quatrième et la septième croches ; tandis que dans la mesure à $9^b/8$ $\frac{2+3+2+2}{8}$ il y a quatre accents (comme dans celle à $9^a/8$), mais qui sont répartis ainsi : l'accent principal sur la troisième croche, et les trois accents secondaires sur la première, la sixième et la huitième. La différence entre les trois mesures à 9 temps, lorsque chaque temps est occupé par une note (une croche), n'apparaît que par l'intermédiaire de l'accent. C'est ce qui ressort du tableau comparatif que voici :



La dernière forme est composée de quatre mesures simples comme la forme $9^a/8$, mais groupées différemment :

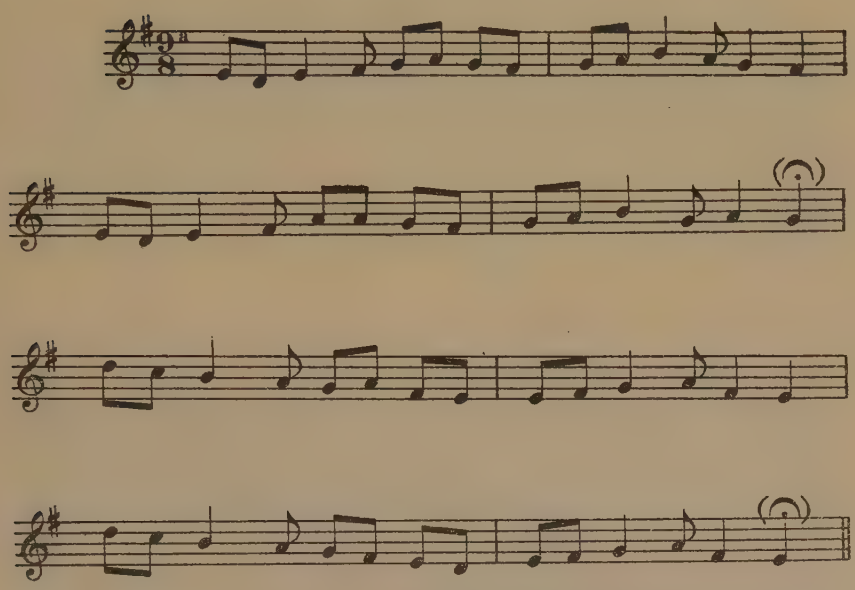
$$2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8 = 9^b/8$$

Pour battre cette mesure on peut faire quatre gestes : le premier correspond à la première mesure simple (2/8) qui, dans le mouvement rapide, devient le premier temps battu (temps binaire) ; le second geste correspond à la deuxième mesure simple (3/8), qui devient le deuxième temps battu (temps ternaire) ; le troisième mouvement de la main correspond à la troisième mesure simple (2/8), qui devient le troisième temps battu (temps binaire) ; et le dernier geste se fait pendant la quatrième mesure élémentaire (2/8), qui devient le quatrième temps battu (temps binaire). La chironomie est en somme la suivante :



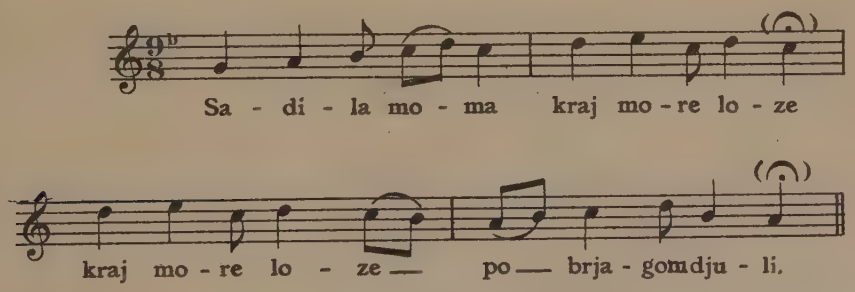
Cette figure est l'expression du rythme fondamental :

Les valeurs de ce rythme peuvent apparaître plus ou moins décomposées dans la mélodie suivante, recueillie dans les environs de Sofia :



Chantée par Elena Zajkova de Sofia

On y voit des points d'orgue (𝄐) à la fin de chaque demi-période de 4 mesures. Voici une autre chanson dans laquelle les allongements irrationnels apparaissent à la fin de chaque deuxième mesure :



Chantée par Cana Bordelova de Panagjurište

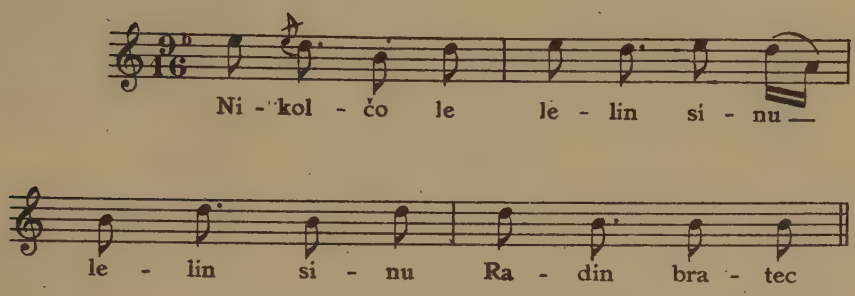
Les chanteurs manifestent une tendance à allonger la note finale de chaque demi-phrase musicale afin d'introduire à cette place une courte pause qui leur permet de reprendre haleine. Cette note finale correspond à la dernière syllabe du vers. L'arrêt coïncide donc avec la césure. Dans l'exemple ci-dessus cet arrêt est indiqué par le signe du point d'orgue entre parenthèses (𝄐). Cet allongement de la dernière syllabe de chaque vers produit un effet nouveau sur la mesure dans laquelle il se trouve et la transforme en deux mesures à 5a/8 :

Ce phénomène, observé dans d'autres chansons, explique comment les mesures se différencient, en partant d'une suite de notes de valeur égale qui constituent le simple récitatif des syllabes du vers correspondant. La dernière syllabe, étant la première à se différencier, développe, en raison de la césure qui la suit, un allongement de la note lui correspondant. La différenciation de la syllabe finale de l'hémistiche et l'allongement de la note correspondante se produisent ensuite, et en troisième lieu seulement la différenciation des membres et des mesures (l'étude de ce phénomène sera poursuivie dans les chapitres XXI, XXII et XXIII).

Le plus souvent la forme 2 + 3 + 2 + 2 se trouve dans des chansons d'un mouvement très rapide. Nous notons alors les rythmes de cette forme au moyen de la mesure à 9b/16 ou $\frac{2+3+2+2}{16}$ Le groupement des temps premiers par deux et par trois, la répartition des accents, la battue et les rythmes que cette mesure engendre sont les mêmes que ceux de la mesure à 9b 8, et les deux mesures ne diffèrent que par la vitesse d'exécution.

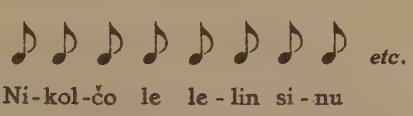
Le rythme fondamental :

présente la même répartition des syllabes que celui de la mesure à 9b 8. Parfois il constitue à lui seul la mélodie toute entière :

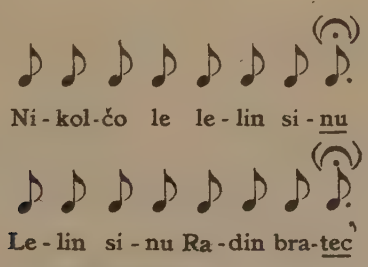


Stoin, p.28, n°31

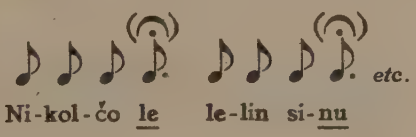
Ce rythme fondamental peut être considéré comme le résultat d'un nivellement progressif. Il est très probable qu'on a eu d'abord la forme récitative en valeurs égales :



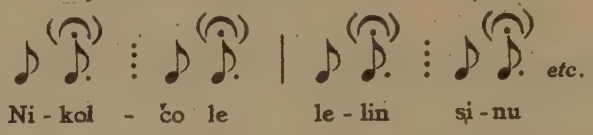
Puis chaque vers s'est différencié par l'allongement de sa syllabe finale placée immédiatement devant la césure et cet allongement s'est reflété sur la croche correspondante :



Ensuite est venue la différenciation de chaque hémistiche par l'allongement de sa dernière syllabe et de la note lui correspondant :



et il en est résulté le rythme fondamental de la mesure à $9^a/16$. La différenciation continuant toujours, tous les membres bisyllabiques de chaque hémistiche tétrasyllabique se sont mis en évidence, et le rythme fondamental de la mesure à $5^a/16$ en est résulté, chaque mesure à $9^a/16$ ayant donné deux mesures à $5^a/16$:



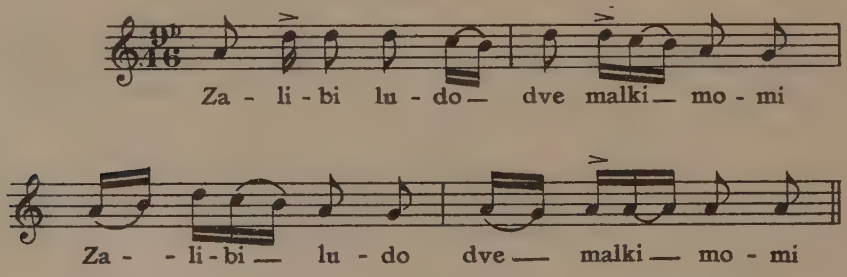
Mais il se peut que, pendant ou après la normalisation, le rythme :

se soit transformé en:

qui est le rythme fondamental de la mesure à $9^b/16$. Ce phénomène peut avoir comme cause soit l'influence d'autres formes rythmiques, soit certaines accélérations dues aux mouvements de la danse, soit le désir de l'aède d'introduire certaine variété dans le rythme monotone de la mélodie, etc.

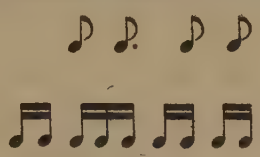
Il existe des mélodies dans lesquelles le rythme fondamental :

de la mesure à $9^b/16$ est décomposé en éléments simples (temps premiers ou double-croches) tout en restant discernable à travers la rapidité des variantes mélodiques :



Stoin, p.54, n° 110

Cette mélodie peut servir d'argument pour prouver que les valeurs du rythme fondamental de la mesure à 9b/16 sont exactement évaluées :



Il serait illogique de nous appuyer, en ce qui concerne les rythmes populaires, sur les théories de Hugo Riemann (1) et de considérer les rythmes

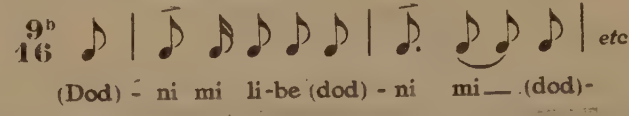
comme des formes anacroustiques du rythme

en les écrivant ainsi :

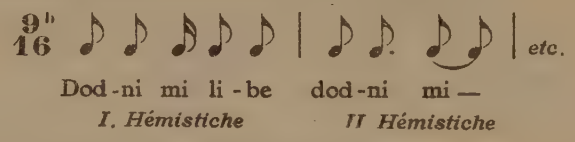
Deux raisons principales nous obligent à ne pas nous rallier à la méthode de Riemann : 1° Si la théorie du premier temps fort dans la mesure peut avoir une certaine application dans la musique savante, elle est inapplicable en matière de musique populaire. La musique bulgare échappe d'autant plus à cette théorie que son temps fort, *qui est toujours le temps alongé* (ternaire), se trouve plutôt *à la fin* de chaque vers (hémistiche ou membre) qu'au commencement. Tout au moins la place du temps fort n'est pas fixée d'une manière absolue sur le premier temps de la mesure mais peut au contraire varier suivant l'effet rythmique désiré par l'aède ; 2° L'anacrouse aurait comme résultat la rupture de la cohésion entre

(1) Voir H. Riemann, *Dictionnaire de musique*, pp. 11 et suiv., au mot *rythme*, Paris, 1899 (traduction par G. Humbert).

la mesure et les subdivisions du vers (membres et hémistiches). Il nous semble irrationnel de penser qu'on puisse se permettre de scinder un mot en deux fractions et de négliger la première fraction pour ne faire commencer la mesure qu'au milieu du mot ou du membre métrique. Il ne serait pas naturel, à notre avis, d'écrire :



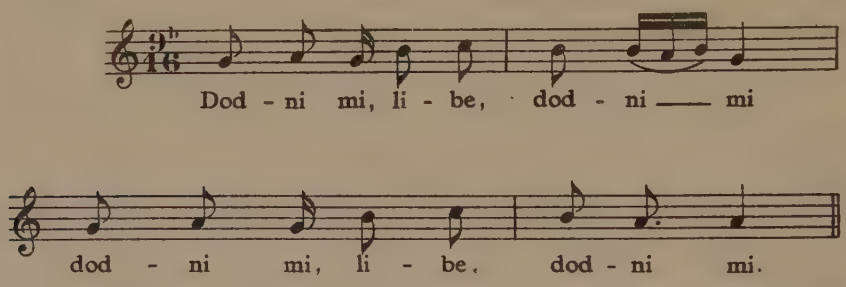
et il nous semble beaucoup plus rationnel de respecter la cohésion entre les syllabes d'un membre ou d'un hémistiche, en écrivant :



puisque le vers est un octosyllabe de la forme :

— — — | — — || — — —

C'est ainsi que M. Stoin a noté le rythme de cette chanson (p. 5[5], n° III) :

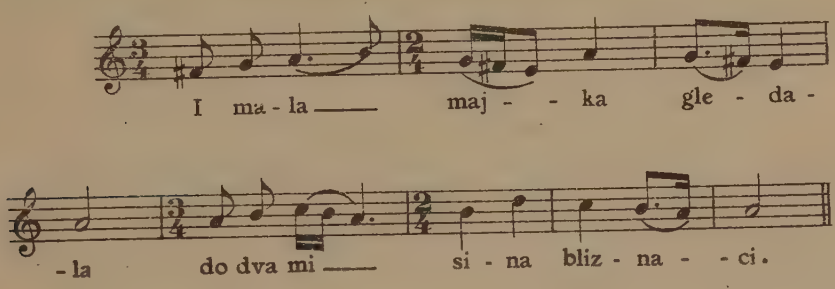


c) *Mesures à 9 temps de la forme* 3 + 2 + 2 + 2 *ou* 9[c] :

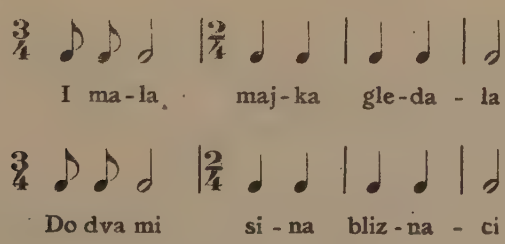
Jusqu'à présent on n'a pu trouver d'exemples de cette forme que dans le mouvement lent : la mesure composée représente une phrase musicale qui est composée de trois mesures à 2/4 et d'une à 3/4 ; ces quatre mesures simples alternent toujours dans le même ordre : 3/4,

2/4, 2/4, 2/4, ce qui donne l'impression d'un « groupe métrique » de 9 temps-unités. Si l'on augmente la vitesse d'exécution, ce groupe présentera l'aspect d'une mesure complexe à 4 temps battus (avec le premier temps allongé). Mais dans le mouvement lent la mesure se confond avec la phrase musicale. Ce phénomène, très caractéristique dans la musique populaire bulgare, persiste, en ce qui concerne les rythmes lents, dans toutes les mesures supérieures à 9 temps dont l'étude va suivre, ainsi que dans les autres formes de 9/4. Même les mesures 8/4 et 7/4, dans leurs différentes formes (3/4 + 2/4 + 3/4, 2/4 + 3/4 + 3/4, 2/4 + 2/4 + 3/4, etc.) peuvent aussi être considérées comme des phrases ou des membres de phrases musicales.

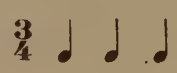
Voici un exemple de mesure-phrase à 9c/4 dont les 9 temps sont groupés en 4 mesures élémentaires : 3/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4 (*Collection du Musée Ethnographique de Sofia*, n° 1503) :



En stylisant cette mélodie on obtient le schéma suivant :

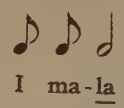


Si l'on suppose que la figure

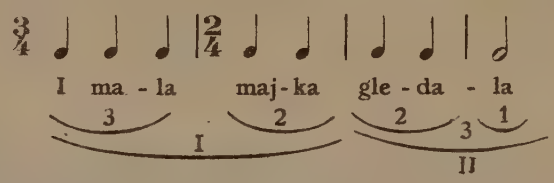


s'est différenciée en

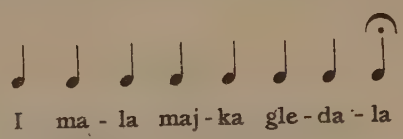
pour mettre en évidence la syllabe finale du membre trisyllabique



on peut établir le schéma primitif qui a été très probablement analogue au suivant :

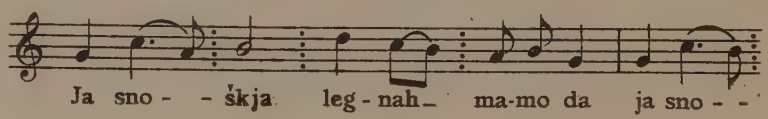


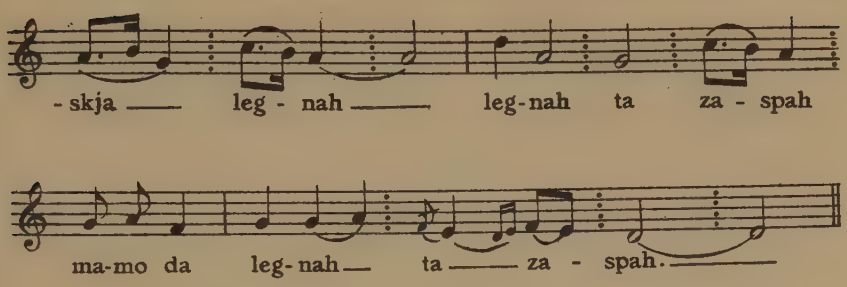
Cela peut s'écrire encore :



Ce schéma, qui occupe toute la mesure à 9 temps, n'est donc que la reproduction récitative des syllabes du vers plus ou moins articulé.

Voici une autre chanson composée de groupes métriques ou de mesures-phrases à 9c/4 (Stoin, p. 15, n° 12) :




- skja leg - nah leg-nah ta za - spah
ma-mo da leg-nah ta za - spah.

CHAPITRE XIV.

MESURES COMPOSÉES HÉTÉROGÈNES À DIX ET A ONZE TEMPS.

Mesures à $\frac{10^a}{8}$ ou $\frac{3+2+2+3}{8}$, à $\frac{10^a}{16}$, à $\frac{10^b}{16}$ ou $\frac{3+3+2+2}{16}$ et groupe métrique à $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$. — Battue et répartition des syllabes dans les rythmes fondamentaux. — Temps forts. — Rythmes analogues usités dans la musique des autres peuples orientaux. Mesures à $\frac{11^a}{16}$ ou $\frac{2+2+2+2+3}{16}$, à $\frac{11^b}{16}$ ou $\frac{2+2+3+2+2}{16}$ et à $\frac{11^c}{16}$ ou $\frac{3+2+2+2+2}{16}$. — Rythmes fondamentaux et leur rapport avec les parties du vers. — Hypothèse sur la provenance et les transformations des rythmes propres aux mesures à 11 temps. — Exemples musicaux.

Mesures à dix temps.

Les groupements de dix temps n'ont le caractère de mesures que lorsqu'ils sont dans un mouvement rapide. Dans le mouvement lent ces groupements, appelés par M. Stoin « groupes métriques » (1), prennent le caractère de phrases musicales. On distingue deux formules de groupes à 10 temps : *a*) 3+2+2+3 ; *b*) 3+3+2+2. Toutes les mesures à dix temps premiers dans le mouvement rapide sont battues à quatre et diffèrent de celles à 9 temps (également battues à quatre) par le fait que les mesures à 10 temps ont deux temps battus allongés, alors que celles à 9 n'en ont qu'un.

A) *Mesures à* 10 *temps de la forme* 3+2+2+3 *ou* 10^a :

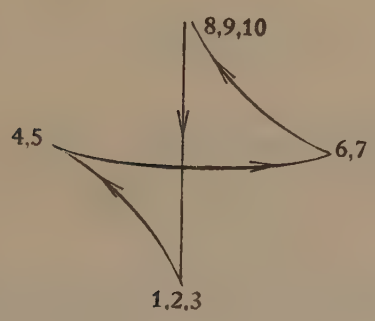
Les quelques exemples de cette forme dans un mouvement lent, ainsi que d'autres dans un mouvement moyen (qui forme transition entre le lent et le rapide), confirment que le nombre des temps premiers dans les chansons rapides de cette forme est exactement de dix. Ce nombre, comme celui des temps élémentaires dans les va-

(1) Voir Stoin, *op. cit.*, pp. 13 et suiv.

leurs rythmiques, est établi par la méthode qui a été indiquée précédemment (chap. VI), méthode fondée sur la comparaison de quelques mélodies à 10 temps dans lesquelles les valeurs rythmiques sont décomposées en éléments simples. Si l'on passe du mouvement lent au mouvement rapide, la phrase musicale devient une mesure à 10 temps premiers et vice-versa : une mesure à 10 temps premiers (p. ex. $\frac{3+2+2+3}{16}$) devient une phrase musicale de quatre mesures (3/4+2/4+2/4+3/4), si l'on passe du mouvement rapide au mouvement lent. Comme exemple de mélodie bâtie sur la mesure à 10a/4 ou $\frac{3+2+2+3}{4}$ (mouvement lent), voir la chanson *Sănja sănuvah mane mo* (p. 93).

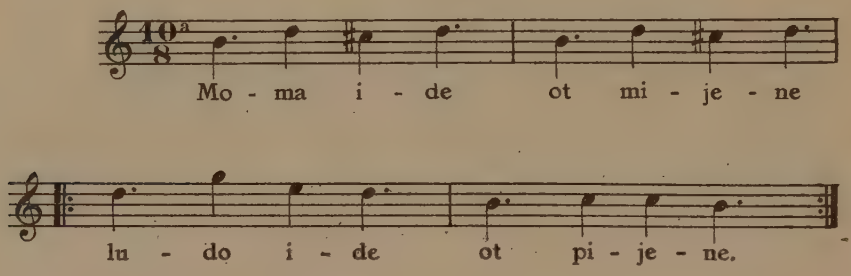
Dans le mouvement lent le rythme des mélodies à 10 temps peut contenir des valeurs moindres que l'unité de temps, lesquelles doivent être interprétées comme des notes d'ornement (mélismes, notes de transition, etc.), et qui ne peuvent intervenir dans le mouvement rapide de cette forme.

Lorsque les temps-unités de la mélodie se suivent avec une vitesse moyenne, le « groupe » de dix temps de la forme 3+2+2+3 prend déjà l'aspect d'une mesure parfaitement constituée, qu'on note par 10a/8 ou $\frac{3+2+2+3}{8}$. Elle sera battue en faisant un geste pour chacune des mesures simples (3/8+2/8+2/8+3/8) qui la composent. Les gestes qui correspondent à la première et à la quatrième mesures simples (ternaires) seront prolongés :



C'est donc une mesure à 4 temps inégaux. Son rythme fondamental est le suivant :

Les durées sont symétriquement disposées. Telle est la chanson (Češmedžiev, p. 32, n° 37) :



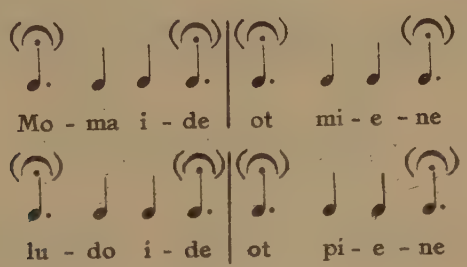
A chaque vers de la poésie correspond une mesure de la mélodie, et le couplet comporte autant de vers que la période musicale comporte de mesures (le vers est un tétrasyllabe : — — | — — composé de deux membres bisyllabiques).

Le rythme

qui n'est qu'une variante du rythme

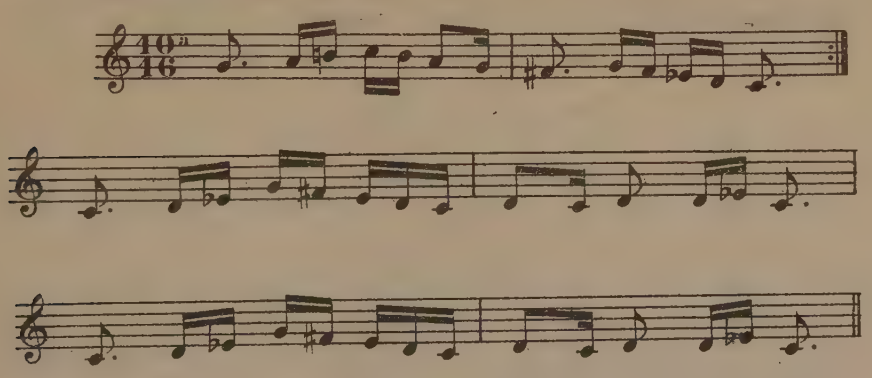
(dans laquelle non seulement la dernière, mais aussi la première syllabe du vers est marquée par un allongement hémiolique) s'adapte

parfaitement à l'articulation des paroles correspondantes et représente une sorte de récitatif :



La rapidité modérée du mouvement permet encore d'évaluer exactement les valeurs rythmiques sans avoir recours au fractionnement des durées en éléments simples, ce qui devient difficile lorsque la vitesse dépasse une certaine limite.

Tel est le cas de la mesure à 10ª/16 ou $\frac{3+2+2+3}{16}$. Alors la décomposition des valeurs rythmiques aide l'exécution exacte de cette mesure et peut être observée surtout dans les mélodies instrumentales destinées à la danse. dont elles indiquent le rythme exact :

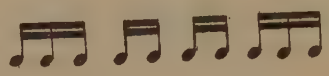


D. Hristov, Tehničeskija Stroež... p.34

La battue abrégée ainsi que la répartition des accents dans la mesure à 10ª/16 se fait comme dans celle à 10ª/8. Les rythmes fondamentaux de ces deux mesures présentent une certanie analogie

avec les rythmes dits *djourdjouna* dans la musique turque. D'après une hypothèse de M. Dobri Hristov, ces rythmes sont venus dans les pays balkaniques sous l'influence des mélodies perso-arabes (2).

Si dans le rythme fondamental on décompose chaque temps battu en temps premiers (double-croches), on obtient le rythme suivant :



qui est connu dans la musique turque sous le nom de *oussoul adjem naziressi* (1).

B) *Mesures à* 10 *temps de la forme* 3+3+2+2 *ou* 10^b *:*

Dans cette forme les deux mesures simples ternaires précèdent les deux mesures binaires. Presque tous les exemples trouvés jusqu'à présent sont dans le mouvement rapide (dépassant 310 temps premiers par minute).

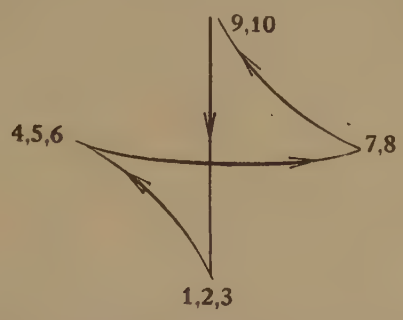
Comme $\frac{3+3+2+2}{16}$ ou $10^b/16$, cette forme a pour rythme fondamental le rythme :

qui peut être considéré comme issu du rythme :

par un déplacement de la note allongée en vue d'obtenir plus de variété ou des effets spéciaux.

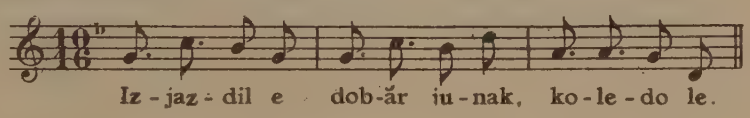
(1) Cf. Raouf Yekta Bey, « La musique turque » (Encyclopédie, p. 3041).
(2) D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, pp. 23 et suiv.

La battue abrégée de la mesure à 10b/16 peut se faire d'après la figure suivante :



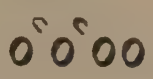
Cette chironomie résume le rythme fondamental : les gestes correspondant aux croches pointées sont prolongés. La mesure 10b/16 est donc battue comme une mesure à quatre temps inégaux.

La chanson *Izjazdil e*, conçue dans cette mesure (Collection du Musée Ethnographique de Sofia, n° 47) :



est formée entièrement par la répétition du rythme fondamental :

Ce rythme est analogue au rythme :



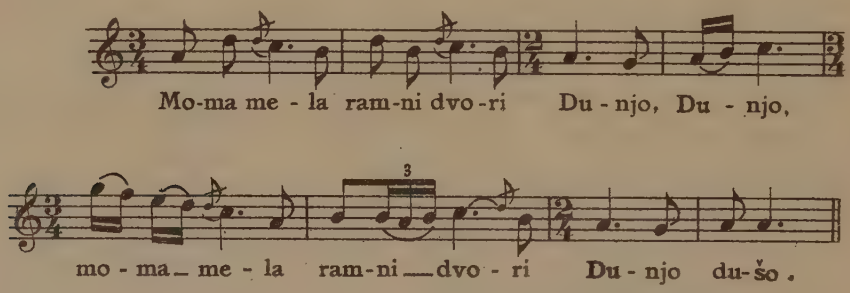
employé d'après Grosset dans la musique hindoue et appelé *turangalîla* (1).

Dans la chanson ci-dessus, comme dans les mélodies à 9a/16 analysées plus haut, à chaque mesure correspond un hémistiche

(1) *Cf.* Joanny Grosset, *op. cit.*, p. 300.

tétrasyllabique. Ce fait peut nous suggérer certaines conjectures sur la parenté et la provenance des rythmes de ces deux mesures.

Dans le mouvement lent la forme 3+3+2+2 de la mesure à 10 temps se confond avec la phrase ou le membre de phrase musicale et ne peut plus être envisagée comme une mesure proprement dite. De plus, les valeurs moindres que le temps-unité sont tellement fréquentes et mélangées qu'il est difficile de les éliminer ou de les interpréter comme notes d'ornement, même après une stylisation et une simplification hardie du schéma rythmique. Telle est la chanson *Moma mela ramni dvori* (Stoin, p. 16, n° 14) :



Recueillie dans les environs de Lom

Mesures à 11 temps.

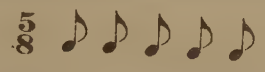
Nous n'étudierons la mesure à onze temps que dans le mouvement rapide, car une telle mesure devient obligatoirement une phrase musicale dès que la fréquence des temps-unités devient inférieure à 180 par minute.

La musique populaire bulgare présente les formules suivantes de la mesure à onze temps : *a*) 2+2+2+2+3 ; *b*) 2+2+3+2+2 ; *c*) 3+2+2+2+2).

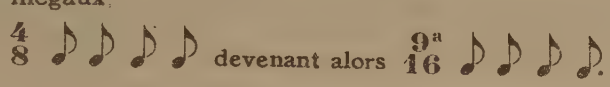
A) *Mesure à* $\frac{2+2+2+2+3}{16}$ *ou* 11ª/16 :

Cette mesure exprime le rythme fondamental suivant :

Ce rythme sert de base à la récitation d'un vers ou d'un hémistiche de 5 syllabes, dont la dernière, étant allongée, sert de « jalon » et délimite ainsi deux vers ou deux hémistiches consécutifs. Si cet allongement n'avait pas lieu, les cinq syllabes du vers seraient toutes d'égale valeur et formeraient une mesure à cinq temps égaux :



Mais le rythme de la mélodie n'aurait pas fait discerner les différents pentasyllabes. On peut donc envisager la mesure à 11a/16 comme une mesure à 5 temps avec le cinquième temps allongé, de même que la mesure à 9a/16 est battue et considérée comme une mesure à 4 temps inégaux



Il est probable que la valeur exacte de la note allongée s'est fixée beaucoup plus tard, surtout lorsque l'exécution d'ensemble a provoqué la nécessité d'établir des durées conventionnelles (1). D'autre part, la forme :

dans laquelle une seule syllabe du pentasyllabe est allongée, paraît être antérieure à la forme

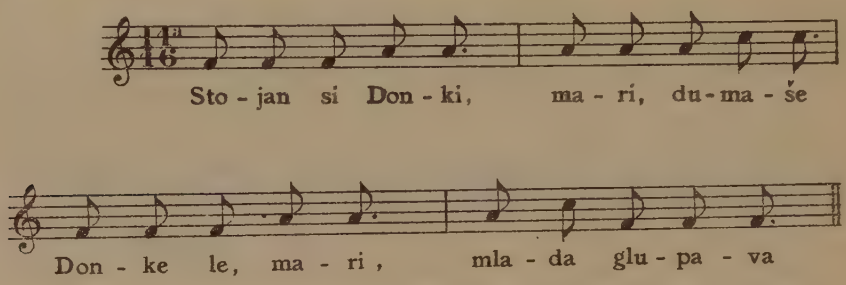
qui met en évidence la syllabe finale de chaque membre (binaire ou ternaire) dans le même pentasyllabe. Il est donc fort probable que

(1) Remarquons que, dans les rythmes fondamentaux de toutes les mesures où cet allongement s'est produit :

la durée de la syllabe allongée s'est fixée dans un rapport constant (3/2) avec celle de la syllabe non allongée.

la mesure à 11ª/16 a engendré d'autres mesures (et en particulier celle à 12ª/16) par la simple différenciation des membres ou par le déplacement des syllabes allongées dans le rythme fondamental.

On trouve très souvent des chansons dont la mélodie est constituée entièrement par la répétition de ce rythme :

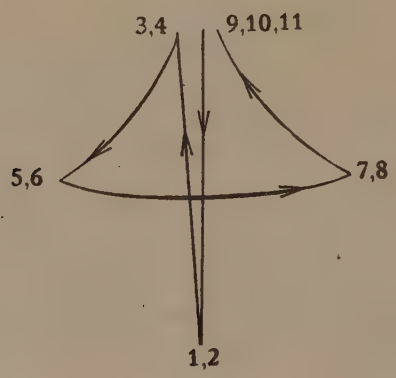


Recueillie à Ugărčin par M. Stoin

C'est exactement dans le même rythme qu'est conçue la chanson *Oj Zarzaleno, oj parcaleno,* citée à la p. 314.

Contrairement aux théories de la musique savante, le temps fort n'est nullement sur la première, mais sur la dernière croche du rythme fondamental (sur la croche allongée).

La mesure à 11ª/16 peut être battue comme une mesure à 5/4, avec un prolongement du cinquième geste qui correspond au temps ternaire :

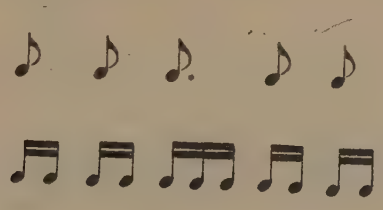


Très souvent les musiciens qui ne sont pas habitués aux rythmes populaires confondent cette mesure avec celle à 6/8. En effet, une double-croche seulement, ajoutée après le onzième temps premier, transforme le rythme fondamental :

Ceci montre combien le sentiment rythmique du peuple, qui est en mesure d'apprécier une si subtile différence, est raffiné.

B) *Mesure à* $\frac{2+2+3+2+2}{16}$ *ou* 11b/16 :

Dans cette forme de la mesure à 11/16 le temps ternaire est placé au centre des quatre temps binaires : il se trouve précédé et suivi de deux temps binaires de sorte que les durées du rythme fondamental sont symétriquement situées et le sixième temps premier sert d'axe de symétrie :

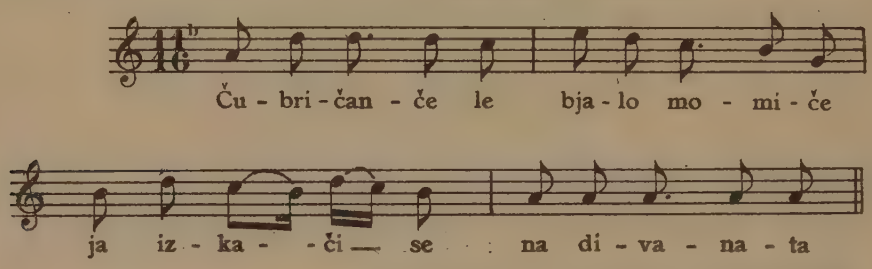


Cette mesure sert de base à plusieurs danses chorégraphiquement très compliquées, répandues en Bulgarie méridionale et connues sous différents noms : *krivo horo, povrăštane, hajduško horo, ganinata, etc.* (1). Les mélodies correspondantes de ces danses sont le plus souvent purement instrumentales avec des rythmes très brisés,

(1) Voir la IIIe partie, chap. XX,

tandis que les mélodies vocales sont composées le plus souvent sur le rythme fondamental :

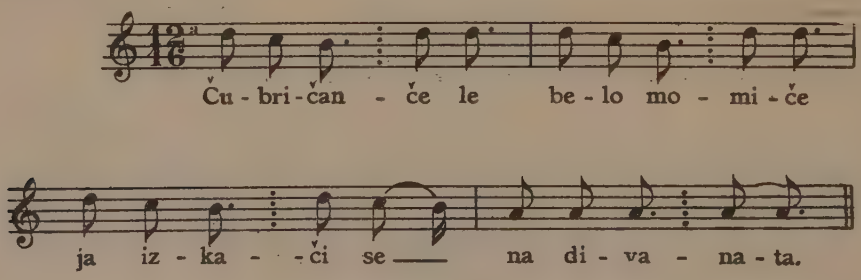
ce qui montre combien elles sont unies avec la prosodie.



Chantée par Lula Gugova de Panagjurište

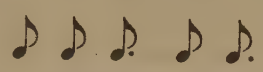
La chanson ci-dessus est constituée presque exclusivement par le rythme fondamental, et chaque mesure est occupée par un pentasyllabe. Le rythme

est très probablement une formation plus récente qui provient du rythme fondamental de la mesure à 11ª/16 par une modification (un déplacement) des durées. En effet, on trouve la variante suivante de la même chanson :



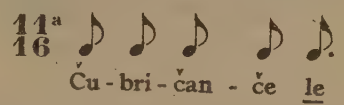
Chantée par Pauco Sapundzieu de Panagjurište

Le rythme fondamental



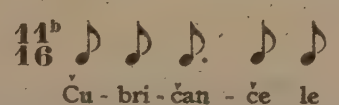
de cette mélodie peut être considéré comme né de celui qui appartient à la mesure à 11a/16 :

dans lequel chaque membre du pentasyllabe est différencié par l'allongement de la syllabe finale du membre ternaire. On a eu d'abord :

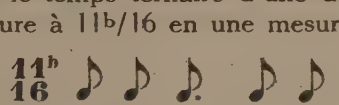


ensuite :

et enfin l'allongement de la cinquième note est disparu par une cause quelconque :

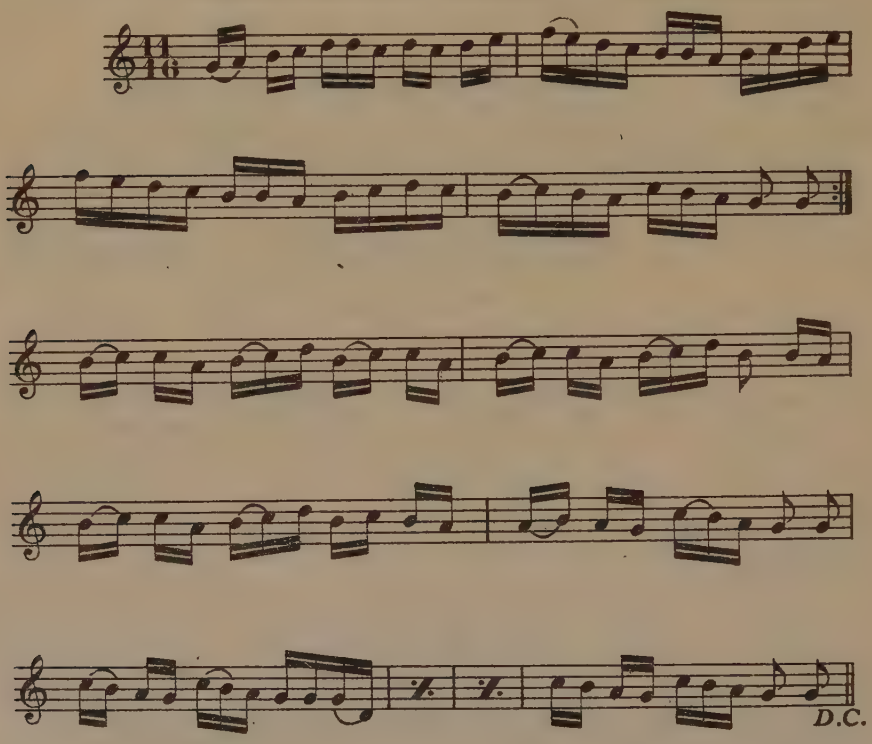


Qui n'est pas habitué à ce rythme peut le trouver très instable et être tenté d'allonger le temps ternaire d'une double-croche, transformant ainsi la mesure à 11b/16 en une mesure à 3/4 ordinaire :



deviendrait alors

Cependant quelques mélodies instrumentales dans lesquelles chaque temps premier de la mesure est occupé par une note spéciale peuvent nous servir à prouver que cette mesure contient autant de temps premiers que de notes égales, c'est-à-dire que le nombre des temps premiers dans chaque mesure est de onze :



jouée par Penčo Puštinakov de Panagjurište

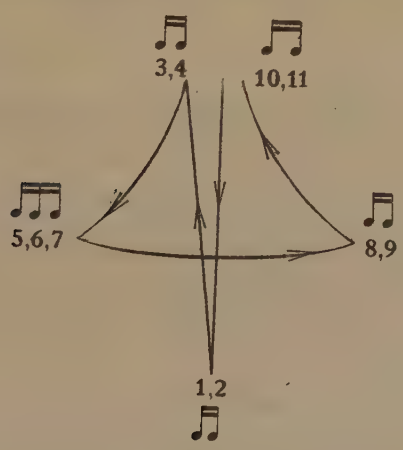
D'autre part, puisque dans les mélodies vocales le rythme

est parfaitement adapté au rythme

des mélodies instrumentales, et non pas au rythme

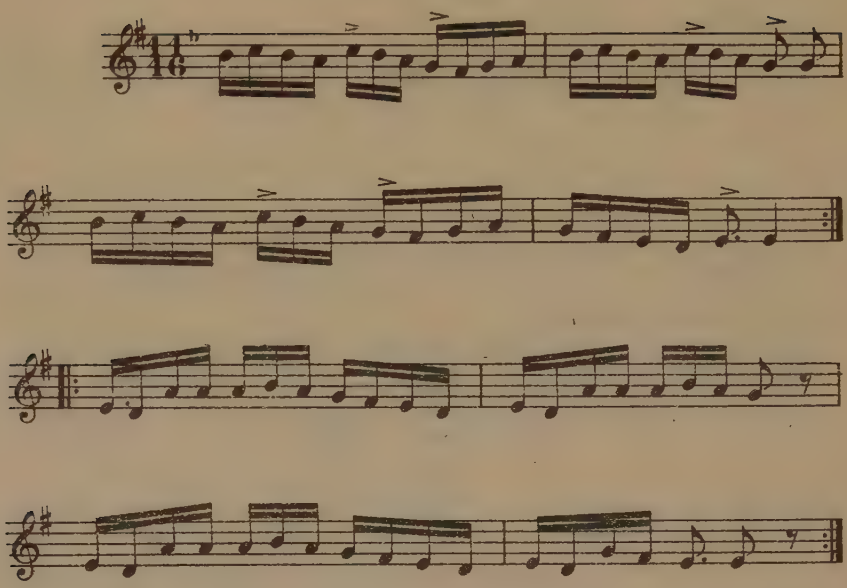
de la mesure à 3/4, nous concluons que les valeurs du premier rythme sont exactement évaluées.

La mesure à 11b/16 peut être battue d'après la figure suivante :



qui ne diffère de celle de la mesure à 11a/16 que par la place du geste prolongé. Le nombre des temps battus est le même dans les deux cas : les deux mesures comportent cinq temps battus. Dans la mesure 11b/16 le temps battu ternaire est entre le second et le troisième temps binaire, tandis que dans celle à 11a/16 il est à la fin.

Voici encore une mélodie instrumentale dans laquelle chaque mesure contient onze notes égales (doubles-croches) groupées suivant la formule 2+2+3+2+2 au moyen des accents ou d'autres signes de démarcation :

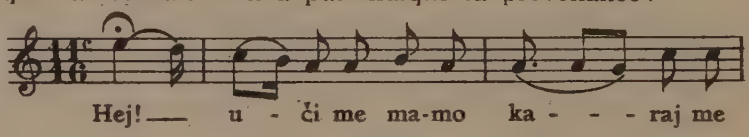


jouéepar Penčo Puštinakov de Panagjurište

L'accent est sur le cinquième temps premier de chaque mesure, donc sur le troisième temps battu qui est le temps ternaire. C'est grâce à cet accent que toutes les figures rythmiques de la mesure à 11b/16 gardent leur identité avec le rythme fondamental.

c) *Mesure à* $\frac{3+2+2+2+2}{16}$ *ou* 11c/16 :

L'existence de cette forme de mesure à 11/16 nous paraît problématique. Le seul exemple qui nous soit parvenu est incomplet, et le musicien qui l'a recueilli n'en a pas indiqué la provenance :



D. Hristov, Tehničeskija Stroež, p. 35

Une espèce de sentiment rythmique paraît avoir fait naître dans le peuple un désir instinctif d'allonger la dernière note de chaque mesure, ce qui fait que la mesure à 11c/16 tend à se transformer en 12b/16 ou $\frac{3+2+2+2+3}{16}$. Elle manque donc de stabilité.

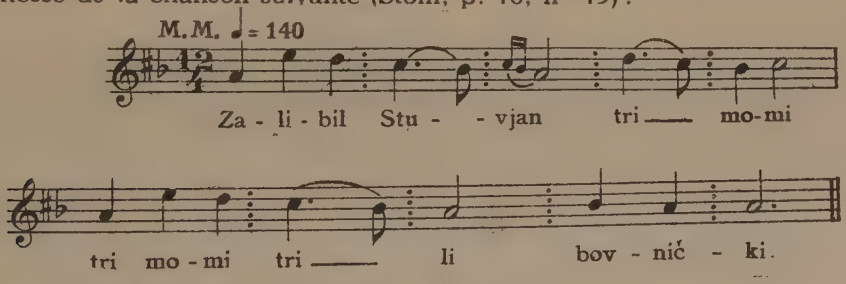
CHAPITRE XV.

MESURES HÉTÉROGÈNES À DOUZE, TREIZE ET QUATORZE TEMPS.

Hypothèse sur la provenance des mesures à 12 temps. — Mesures à $\frac{12^a}{16}$ ou $\frac{7^a + 5^a}{16}$, $\frac{12^b}{16}$ ou $\frac{3+2+2+2+3}{16}$, $\frac{12^c}{16}$ ou $\frac{3+2+2+3+2}{16}$, $\frac{12^d}{4}$ et $\frac{12}{4}$ ou $\frac{2+3+2+2+3}{4}$. — Battue et répartition des syllabes et des temps binaires et ternaires. — Mesure à $\frac{13}{16}$ et son adhérence au vers de 6 syllabes. — Groupement des temps premiers en temps battus. — Hypothèse sur la provenance des mesures à 14 temps. — Mesures à $\frac{14^a}{16}$ ou $\frac{5^a + 9^a}{16}$ et $\frac{14}{16}$ ou $\frac{9^a + 5^a}{16}$. — Battue et répartition des parties du vers. — Exemples musicaux.

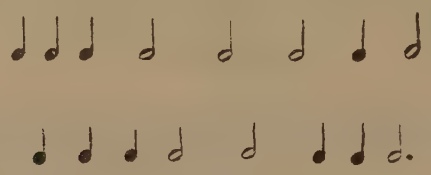
Mesures à 12 temps.

Nous n'étudierons ces mesures que lorsqu'elles se présenteront dans un mouvement rapide, car, si la vitesse d'exécution est inférieure à 180 temps premiers par minute, chaque groupe de douze temps premiers prend déjà le caractère d'une phrase musicale et non pas d'une mesure. L'existence évidente de ces phrases nous aidera à affirmer que les groupes de 12 temps combinés autrement que par trois (et non pas comme dans la musique savante : $\frac{3+3+3+3}{8}$) sont ordinaires dans la musique populaire bulgare. Les mesures à 12 temps dans le mouvement rapide proviennent très probablement de ces phrases musicales (1) qui ne diffèrent d'elles qu'à un facteur de vitesse près. Si, par exemple, nous augmentons trois fois la vitesse de la chanson suivante (Stoin, p. 16, n° 15) :



(1) Ou inversement, ce qui revient au même.

dont le schéma rythmique est :



et dont chaque demi-période est composée de douze temps groupés dans les mesures

3/4+2/4+2/4+2/4+3/4,

chaque demi-période de ce schéma se transformera en une mesure à 12b/16 (1) :

Dans la musique populaire bulgare on trouve les formules suivantes de mesures (groupes) à 12 temps-unités :

a) 2+2+3+2+3;
b) 3+2+2+2+3 ;
c) 3+2+2+3+2 ;
d) 2+3+2+2+3.

Ces formes ont probablement leur origine dans le rythme fondamental :

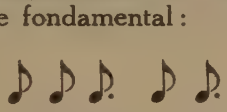
de la *mesure-hémistiche* à 11 temps premiers, et elles se sont constituées à mesure que les deux membres (l'un trisyllabique, l'autre bisyllabique du pentasyllabe correspondant) se délimitaient plus nettement dans le rythme de la mélodie.

(1) Voir pp. 225 et suiv.

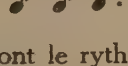
A) *Mesures à* 12 *temps de la forme* 2+2+3+2+3 *ou* 12ª :

Si le rythme fondamental

de la mesure à 11ª/16 (occupee par un pentasyllabe dont la dernière syllabe seulement est allongée) se différencie de façon à mettre en évidence le membre bisyllabique et le trisyllabique (qui constituent le pentasyllabe) par l'allongement de la troisième croche, on voit alors apparaître le rythme fondamental :



de la mesure à 12ª/16 ou $\frac{2+2+3+2+3}{16}$. Elle peut être considérée comme le conglomérat de deux mesures hétérogènes inégales, l'une à 7ª/16 ou $\frac{2+2+3}{16}$ de rythme fondamental

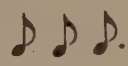


et l'autre à 5ª/16 ou $\frac{2+3}{16}$ dont le rythme fondamental est :

de sorte que cette forme de la mesure à 12/16 peut s'écrire :

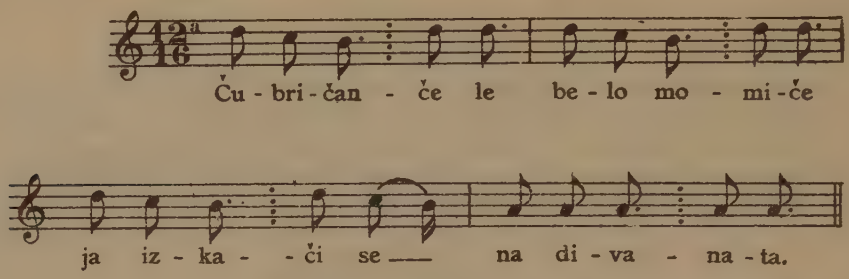
7ª/16+5ª/16

Le rythme



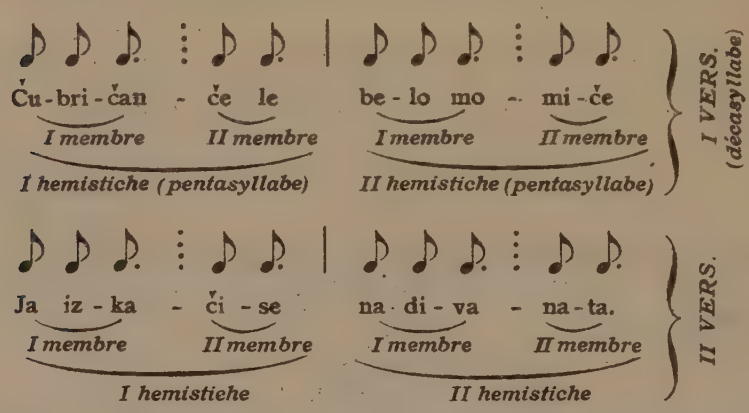
de la mesure à 7ª/16 correspond au membre trisyllabique et le rythme :

de la mesure à 5ª/16 correspond au membre bisyllabique du pentasyllabe. Cela se voit dans la chanson *Čubričanče le:*

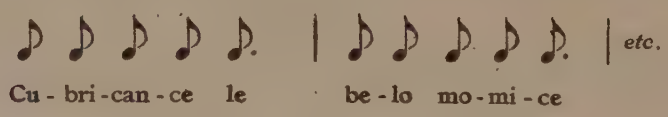


Chantée par Pančo Sapundžiev de Panagjurište

dont le schéma rythmique est :



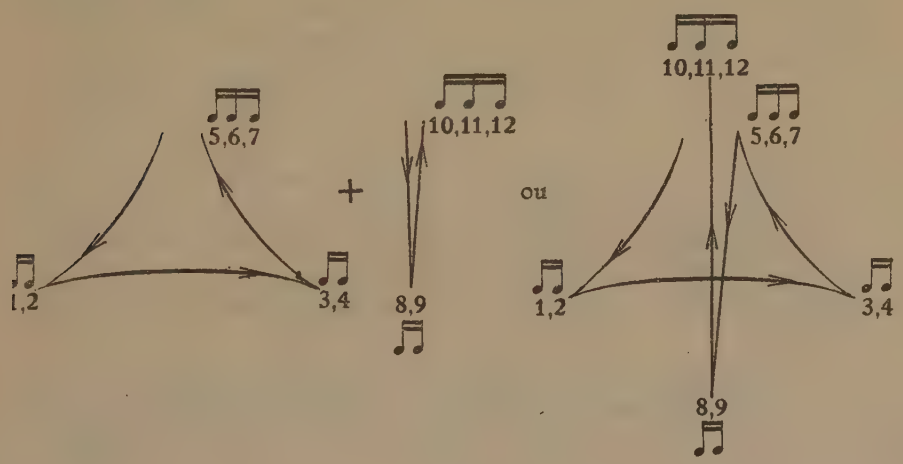
Le même vers peut être adapté au rythme fondamental de la mesure à 11ª/16 :



Mais, dans ce cas, la syllabe finale du premier membre (qui est trisyllabique) de chaque pentasyllabe n'est pas marquée par un allongement sur la note correspondante de la mélodie, comme cela avait lieu dans le cas précédent de la mesure à 12a/16.

Toutes les mélodies à 12a/16 peuvent être notées simplement en n'employant que les signes 7a/16 et 5a/16, lesquels alterneront d'un bout à l'autre de la chanson. Mais l'emploi du signe 12a/16 au début de la mélodie nous évitera le changement des indications devant chaque mesure.

La chironomie de la mesure à 12a/16 peut se résumer dans la figure suivante :



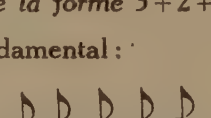
Cette figure est composée de deux parties qui sont celles des mesures 7a/16 et 5a/16. Chaque mesure à 12a/16 contient deux temps ternaires : l'un est formé par la cinquième, la sixième et la septième double-croche, et le second par la dixième, la onzième et la douzième. Si on ne compte que les temps battus (binaires et ternaires), la mesure à 12a/16 prend l'aspect d'une mesure à 5 temps inégaux parmi lesquels le troisième et le cinquième sont allongés. Les accents sont toujours sur les temps ternaires.

Le plus souvent une mesure à 12a/16 est occupée par un hémistiche ou un vers pentasyllabique, dont les cinq syllabes sont réparties

en deux membres inégaux : le premier est trisyllabique, et le second bisyllabique. Comme exemples, voir les chansons *Sama e Dina* (citée p.338) et *Čubričanče le* (citée p.220).

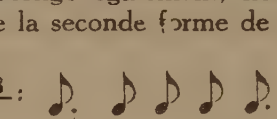
B) *Mesures à 12 temps de la forme* 3+2+2+2+3 :

Si dans le rthme fondamental :



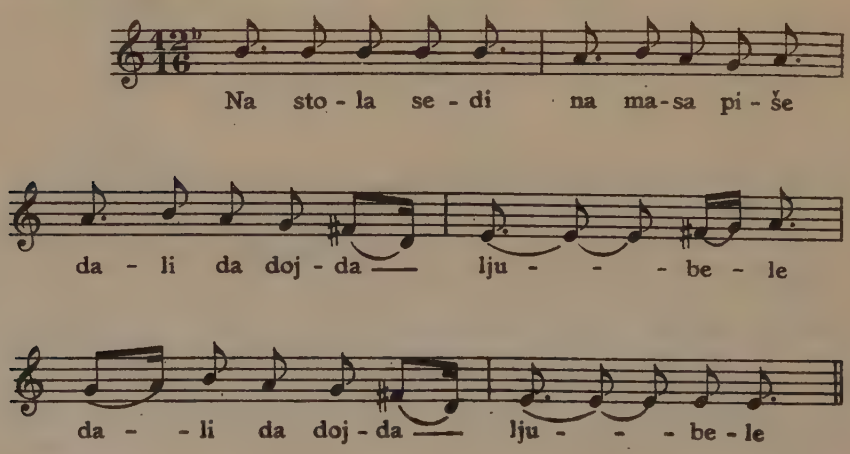
de la mesure à 11ª/16 la note correspondant à la première syllabe de l'hémistiche pentasyllabique s'allonge également, nous voyons apparaître le rythme fondamental de la seconde forme de la mesure à douze temps :

$$\frac{12^{b}}{16} \text{ ou } \frac{3+2+2+2+3}{16} :$$



Dans ce cas la note allongee est déplacée vers le commencement de la mesure, sur la première syllabe de l'hémistiche.

L'aède, sans doute pour créer une plus grande variété rythmique ou un effet spécial, semble avoir préféré marquer par un allongement la syllabe initiale et non pas la syllabe finale du membre trisyllabique dans le pentasyllabe correspondant :



Stoin, p.62, n°134

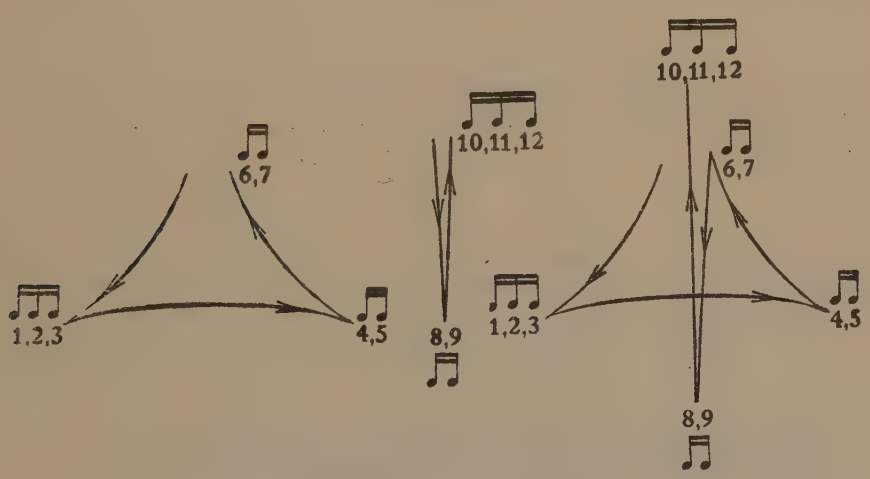
Il n'est pas nécessaire de déduire le schéma de cette chanson pour voir que le rythme de la mélodie fait ressortir dans chaque mesure la première et la dernière syllabe de l'hémistiche pentasyllabique occupant cette mesure :

Na stola sedi | *na masa piše*

(Le refrain *libe le* est un ornement ajouté probablement après coup).

La mesure à 12b/16 peut être considérée comme composée de deux mesures inégales : la première à 7b/16 ou $\frac{3+2+2}{16}$ et la seconde à 5a/16 ou $\frac{2+3}{16}$. Mais la notation au moyen d'un seul signe, 12b/16 nous évitera la répétition, très fréquente, des signes de mesure 7b/16 et 5/16 qui alternent régulièrement pendant toute la mélodie.

La battue sera aussi celle des deux mesures 7b/16 et 5a/16 et pourra se résumer dans les figures suivantes :



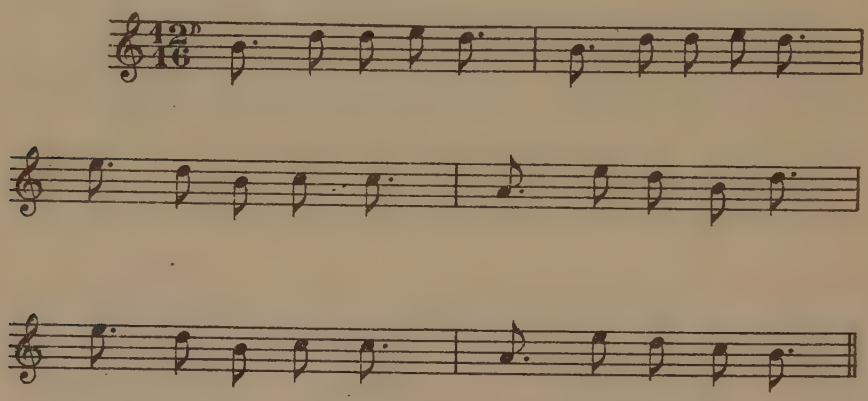
Cette battue est analogue à celle de la mesure à 12a/16, avec cette différence que dans le cas de 12b/16 les temps ternaires sont sur le premier et le dernier (cinquième) geste.

La mesure à 12b/16 peut également être considérée comme une mesure à cinq temps inégaux avec allongement sur le premier et sur le cinquième *temps battu*. Cela tient à ce que les cinq mouvements

de la battue correspondent aux cinq notes du rythme fondamental sous lequel se greffe un hémistiche de cinq syllabes soulignées chacune par un pas de la danse.

Les accents coïncident toujours avec les temps ternaires : ils apparaissent sur le premier et sur le cinquième temps battu.

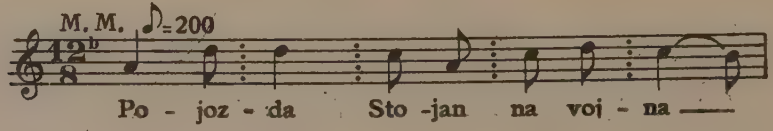
Dans la Bulgarie méridionale le peuple chante la poésie *Hadži Dimităr* du poète Hr. Botev sur la mélodie suivante, dont le texte populaire authentique est perdu :

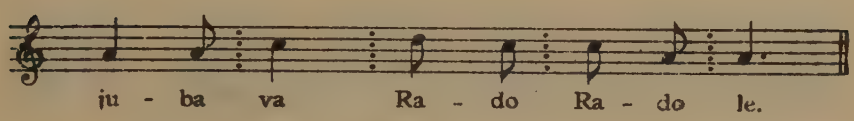


Chantée par Slavčo Kărparov de Panagjurište

La mélodie toute entière est formée par la répétition du rythme fondamental de la mesure à 12b/16.

Dans un mouvement moins rapide la forme 3+2+2+2+3 se trouve dans quelques chansons dont les musiciens bulgares expriment le rythme au moyen de la mesure à 12b/8. Voici un exemple de chanson dont les mesures élémentaires, alternant toujours dans l'ordre 3/8+2/8+2/8+2/8+3/8, produisent l'impression d'une mesure composée à 12b/8 (Stoin, p. 29, n° 33) :





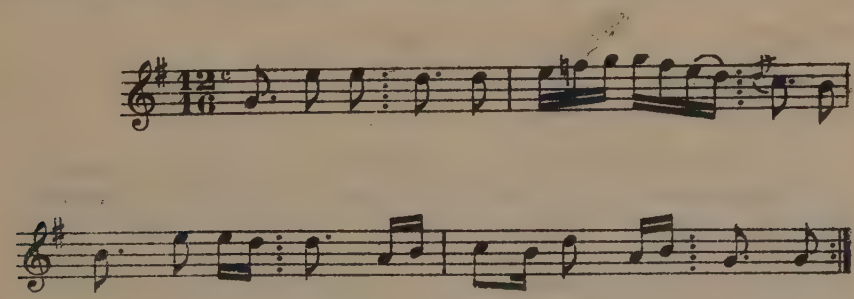
Le peuple a conservé quelques chansons de la même forme, mais dans un mouvement lent (inférieur à celui de 180 temps-unités par minute). Ces chansons possèdent des schémas rythmiques dont les phrases musicales (toutes proportions gardées) rappellent la structure des mesures à 12b/16 où chaque double-croche est devenue une noire (Comme exemple, voir la chanson *Zalibil Stuwjan*, citée p. 217).

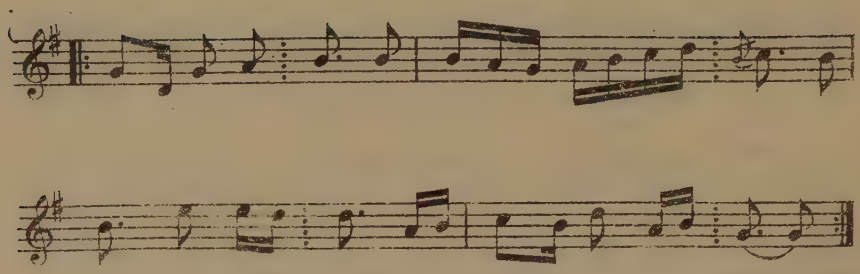
c) *Mesures à 12 temps de la forme* (3+2+2)+(3+2) *ou* 12c :

Dans le mouvement rapide cette forme se présente comme $\frac{3+2+2+3+2}{16}$ ou 12c/16. Elle a pour rythme fondamental le rythme suivant :

On peut la considérer comme étant constituée par deux mesures hétérogènes : l'une à 7b/16 et l'autre à 5b/16.

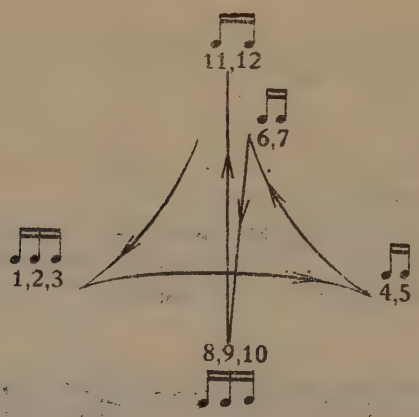
Les mélodies de cette forme sont excessivement rares. Un seul exemple en est donné par M. D. Hristov qui, cependant, n'en spécifie pas davantage la provenance (*Ritmičnite osnovi*, p. 26, n° 31) :





Les mélodies dont la dernière syllabe du vers correspondant ou de ses subdivisions n'est pas allongée, et où l'allongement a lieu sur une autre syllabe, sont en général très rares. Cette constatation souligne encore une fois le rôle important des syllabes finales.

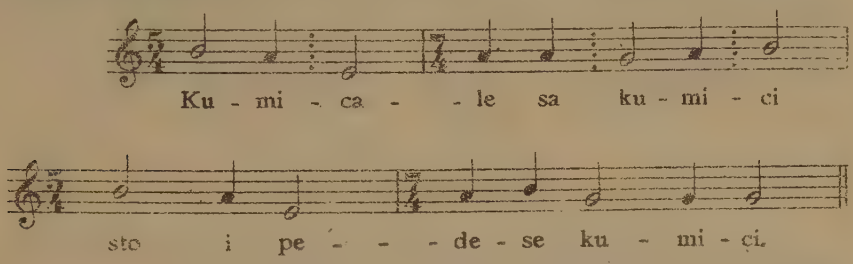
La mesure à 12c/16 peut être battue également par cinq battements avec des arrêts sur le premier et le quatrième geste (battement) correspondant au temps ternaire (croche pointée) :



Les temps ternaires sont aussi les temps forts dans la mesure.

Le groupement à 12 temps de la forme 3+2+2+3+2 apparaît également dans le mouvement lent, c'est-à-dire comme 12c/4 (7b/4+5b/4). Voici un exemple de mélodie (d'ailleurs mal notée) dont chacune des deux demi-périodes contient 12 temps (noires) grou-

pés en deux mesures : 7b/4 + 5b/4 (et non pas 5/4 + 7/4, comme elles nous sont présentées) :

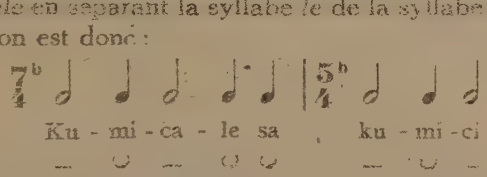


Collection du Musée Ethnographique de Sofia, n 486

Le vers étant de la forme

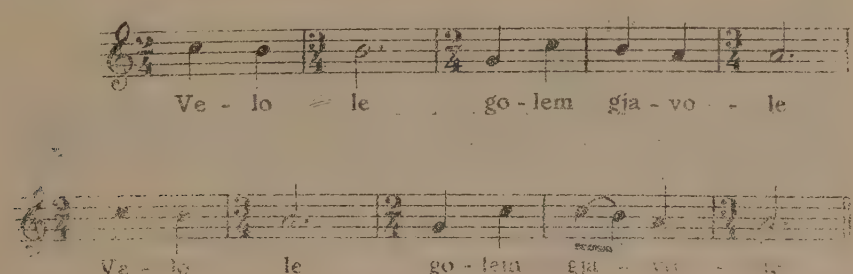
— — — — — ‖ — — —

la barre de mesure devrait se trouver après la cinquième syllabe (*sà*) et non pas après la troisième (*ca*) comme cela a lieu dans l'exemple cité où la barre de mesure rompt la cohésion des syllabes du mot *kumicale* en séparant la syllabe *le* de la syllabe *cu*. Le rythme de cette chanson est donc :



D) Forme (2 + 3) + (2 + 2 + 3) *ou* 12d :

Jusqu'à présent on n'a trouvé des mélodies de cette forme que dans le mouvement lent. Ainsi (*Collection du Musée Ethnographique de Sofia*, n° 775) :



L'alternance des mesures à 2/4+3/4+2/4+2/4+3/4, toujours dans le même ordre, produit l'impression d'une phrase musicale à $12^d/4$. Exécuté dans un mouvement deux fois plus rapide, le rythme de la chanson ci-dessus peut s'écrire :

$\frac{12^d}{16} = \frac{5^a}{16} + \frac{7^a}{16}$: ♪♪♪. ⋮ ♪♪♪♪♪. *etc.*

Ve-lo le golem gjavo-lo

Mesures à 13 temps

Nous ne connaissons qu'une seule forme de la mesure à 13 temps premiers : celle dont les temps sont groupés suivant la formule 2+2+2+2+2+3. La mesure à 13/16 contient 6 temps battus : cinq binaires et un ternaire (le temps battu ternaire est à la fin). Le rythme fondamental de cette mesure est :

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪.

Ce rythme provient sans doute de la simple récitation d'un vers de six syllabes avec un allongement de la syllabe finale (1) :

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪.

Co-ne mi-lo če-do

Koj ču-ka na por-ti

La valeur exacte de la croche pointée s est probablement fixée après coup. La sixième syllabe, qui est suivie de la césure, sert de signe de délimitation entre deux vers. Si la syllabe finale de chaque vers n'était pas allongée, les 6 notes du rythme adhérent auraient été de valeurs égales, et il en serait résulté une mesure à 6 temps égaux, soit 6/8 ; cette mesure serait de la forme $\frac{2+2+2}{8}$, car le vers est de la même forme (2+2+2) :

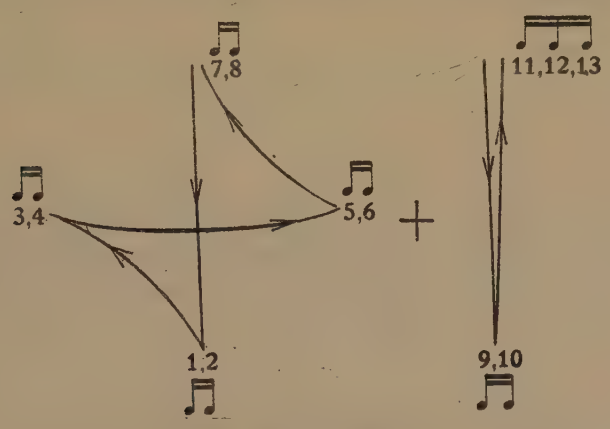
Cone | milo | čedo

Mais alors, la syllabe finale n'étant pas allongée, les limites de chaque vers (hexasyllabe) n'auraient pas éte mises en relief par le rythme de la mélodie (voir plus loin, chap. XXI).

(1) Voir p. 312 , chap. XXI.

La mesure à 13/16 contient généralement un vers de six syllabes, et chaque syllabe correspond à un temps battu. L'accent principal est sur le sixième temps battu (le temps ternaire), par conséquent sur le onzième temps premier.

Comme exemple de mélodie en 13/16 voir la chanson *Cone milo čedo* citée à la p. 312. Cette mélodie pourrait être battue de la façon suivante :



Mesures à 14 temps

Nous avons vu que le rythme fondamental

de la mesure à 13/16 est occupé le plus souvent par un hexasyllabe de la forme

— — | — — | — —

c'est-à-dire par un hexasyllabe composé de trois membres bisyllabiques, dont le troisième membre seulement a sa syllabe finale allongée. Si un membre bisyllabique encore se différencie dans le rythme fondamental par l'allongement de la syllabe finale de ce membre, nous obtiendrons soit le rythme :

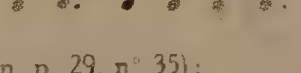
dans lequel c'est le premier membre qui s'est différencié en plus, soit le rythme :

dans lequel l'allongement a lieu sur la syllabe finale du second membre, le premier membre restant non différencié. Dans les deux cas nous sommes en présence de mesures à 14 temps premiers (1).

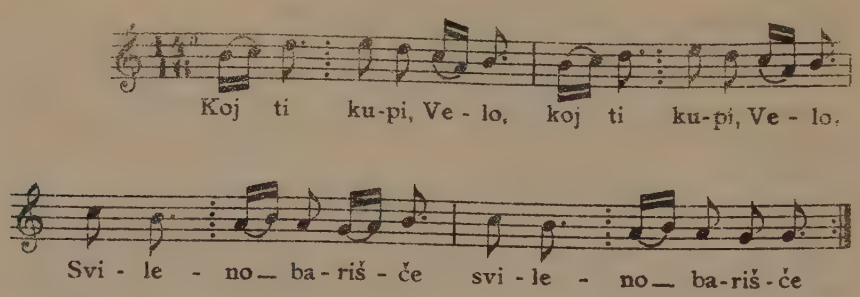
Deux formes de mesures à 14/16 sont donc à distinguer : 14a/16 ou $\underbrace{2+3+2+2+2+3}_{16}$ ou encore 5a/16+9a/16 et 14b/16 ou $\underbrace{2+2+2+3+2+3}_{16}$ ou bien 9a/16+5a/16.

A) *Mesures* à 14/16 *de la forme* (2+3)+(2+2+2+3) *soit* 14a/16 :

C'est la forme qui comporte l'allongement de la seconde et de la dernière note du rythme fondamental, ces deux notes correspondant à la deuxième et à la sixième syllabe de l'hexasyllabe adhérent :



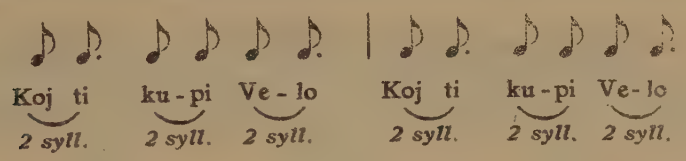
Voici un exemple (Stoin, p. 29, n° 35) :



(1) Si tous les trois membres bi-syllabiques de l'hexasyllabe se différencient dans le rythme fondamental, il en résulte trois mesures à 5a/16 :

(voir pp.332-333)

Le schéma rythmique de cette chanson est formé entièrement par la répétition du rythme fondamental :



Les 6 syllabes de l'hexasyllabe étant réparties en trois membres bisyllabiques, on voit que dans le schéma ci-dessus le premier et le troisième membre de chaque vers se sont différenciés par l'allongement de leur syllabe finale en formant ainsi des mesures à 14a/16.

Cette forme de la mesure à 14 temps premiers est très fréquente. Bornons-nous, faute de place, à mentionner les chansons suivantes, dispersées dans différentes collections : *Jonkinata* (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 28, n° 37) ; *Mamo, kaži tatu* (D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 37) : *Koja mi zvezda naj rano rani* (Collection du Musée Ethnographique de Sofia, n° 757), etc...

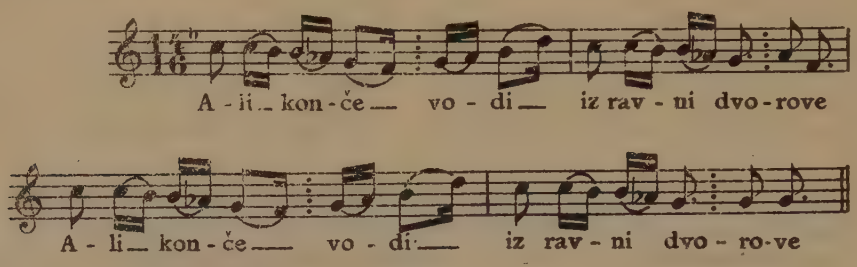
Les rythmes de la mesure à 14a/16 servent de base à des danses très caractéristiques répandues dans la Bulgarie occidentale et connues sous le nom de *Ganinata* (voir chap. XX, p. 308).

B) *Mesures à* 14/16 *de la forme* (2+2+2+3)+(2+3) *soit* 14b/16 :

Dans le rythme fondamental de la mesure à 14b/16 :

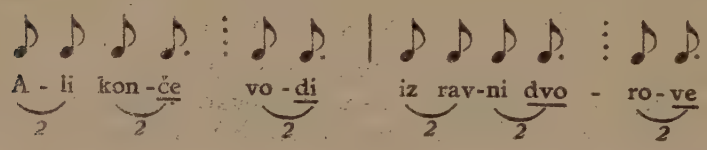
les croches allongées sont celles qui coïncident avec la quatrième et à la sixième syllabe de l'hexasyllabe correspondant. Les deux derniers membres bisyllabiques de ce vers sont donc différenciés dans le rythme de la mélodie, tandis que le premier membre ne l'est pas. La mesure à 14b/16 peut être considérée comme étant composée d'une mesure à 9a/16 suivie d'une mesure à 5a/16 et peut s'écrire

$\frac{9^a + 5^a}{16}$: La chanson *Ali konče vodi* est un exemple typique (Stoin, p. 30, n° 36) :

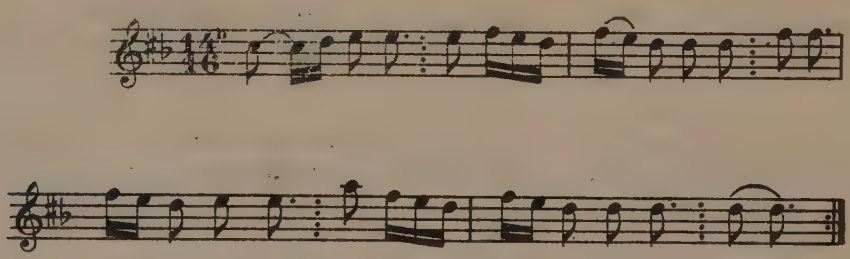


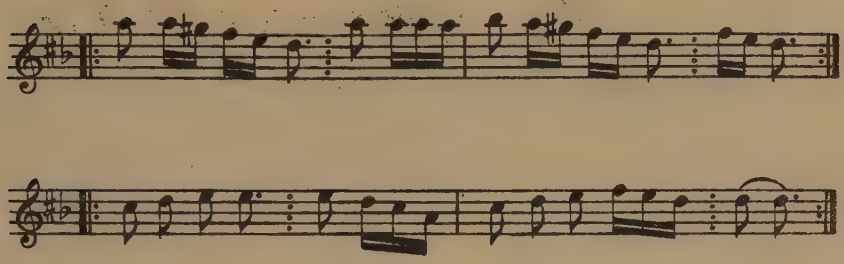
Le schéma en montre chaque mesure occupee par le rythme fondamental et épousant parfaitement un hexasyllabe de la forme

— — | — — | — — :



On y voit très clairement la différenciation des deux derniers membres bisyllabiques dans chaque vers. Les rythmes de la mesure à 14b/16 servent de base à une danse appelée *Elbasansko horo*, qui s'exécute sous la mélodie suivante (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 29, n° 39).





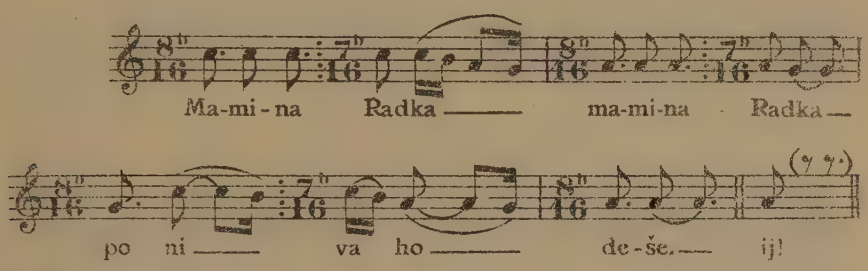
CHAPITRE XVI.

L'EXTENSION DE LA MESURE ET SA TRANSFORMATION EN PHRASE MUSICALE.

Même principe de formation des mesures simples, des mesures composées, des groupes métriques et des phrases musicales. — Groupes métriques à 15, 16, 17, 18, 19 et 22 temps premiers. — Structure et disposition des mesures composées hétérogènes dans ces groupes métriques. — Rythmes fondamentaux. — Répartition des syllabes dans la mesure. — Hypothèses sur la formation de quelques mesures. — Exemples musicaux.

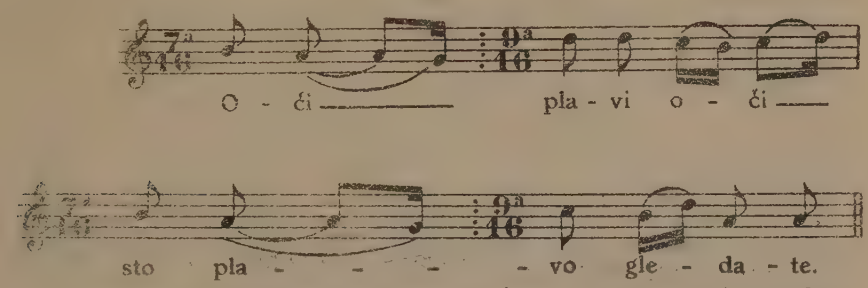
La mesure, avec l'augmentation du nombre des temps premiers, commence, même dans le mouvement ultra-rapide (430 temps premiers par minute), à se confondre avec la phrase musicale. La mesure à 14a/16 représente déjà une sorte de membre de phrase composé de deux mesures inégales hétérogènes (5a/16 et 9a/16), sinon de trois (5a/16, 4/16 et 5a/16). Le même principe, qui régit la formation des périodes et des phrases musicales, se manifeste dans la constitution des mesures complexes et des mesures simples : les temps premiers se groupent par deux et par trois pour former des temps battus (binaires et ternaires) ou des mesures simples ; celles-ci se groupent par deux et par trois pour former des mesures complexes qui, à leur tour, peuvent être considérées comme des unités qui se groupent entre elles pour former de nouvelles unités d'ordre plus élevé (des mesures plus complexes encore ou des phrases musicales), et ainsi de suite. C'est en unissant des rythmes élémentaires, mais de formation hétérogène, que l'art populaire bulgare parvient à des formations rythmiques de plus en plus complexes. C'est là un phénomène constant.

Ainsi, par la jonction d'une mesure à 8b/16 ($\frac{3+2+3}{16}$) à une mesure à 7a/16 ($\frac{2+2+3}{16}$), le peuple a obtenu la *mesure à quinze temps premiers :* 15/16 ou $\frac{8b+7a}{16}$ ou encore $\frac{3+2+3+2+2+3}{16}$
Par exemple (*Collection du Musée Ethnographique*, n° 1216) :

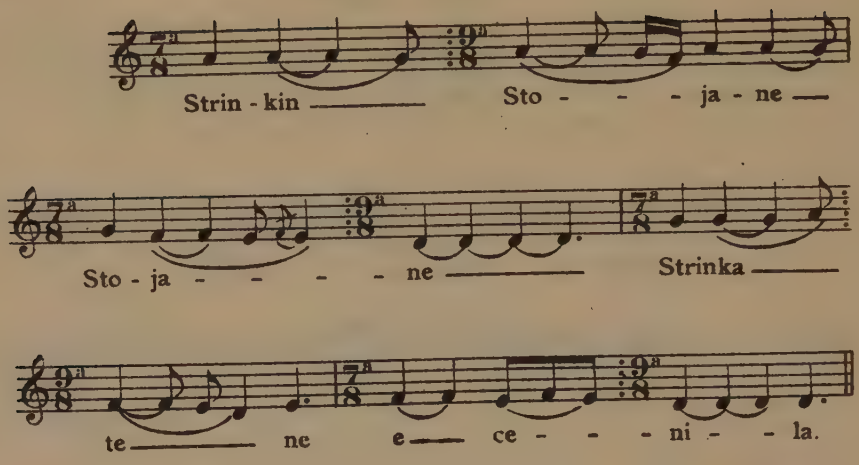


Par la jonction d'une mesure à 7a/16 à une mesure à 9a/16 on obtient un *groupe métrique* (qu'il est difficile d'oser appeler une « mesure ») à 16 *temps premiers*, soit 16/16 ou $\frac{7a+9a}{16}$ ou encore $\frac{2+2+3+2+2+2+3}{16}$ dont le rythme fondamental est :

Exemple de mélodie à 16/16 (*ibid.*, n° 1569) :

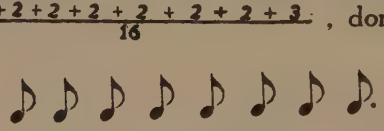


La même disposition des temps binaires et ternaires (mais dans un mouvement plus lent) forme un groupe métrique à 16 temps qui ne diffère du groupe précédent que par la vitesse d'exécution et qui peut être exprimé par le signe 16/8 ou $\frac{7a+9a}{8}$, comme dans la chanson suivante (*ibid.*, n° 369) :



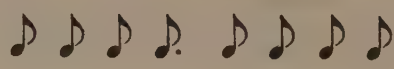
Le groupe métrique à 17 *temps* apparaît sous deux formes :

A) 17ª/16 ou $\frac{2+2+2+2+2+2+2+3}{16}$, dont le rythme fondamental est :

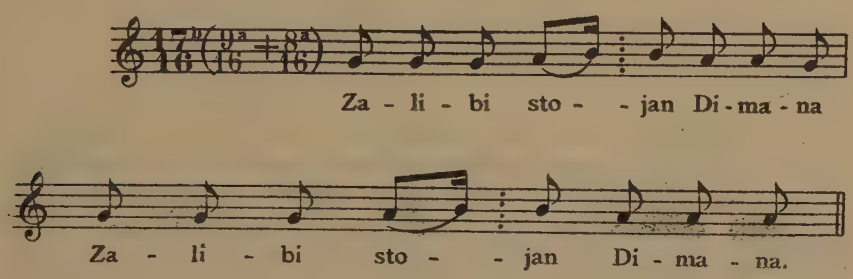


On trouvera un exemple de mélodie bâtie sur ce rythme dans la chanson *Veno le Veno galjena* (voir plus loin, p. 312). Le rythme fondamental du groupe métrique à 17ª/16 n'est que la reproduction en récitatif d'un vers de 8 syllabes dont la dernière seule est marquée par un allongement, alors que toutes les autres sont de durée égale. Aucune subdivision de ce vers ne se détache dans le rythme de la mélodie.

B) La forme 17ᵇ/16 est obtenue par la fusion d'une mesure à 9ª/16 et d'une mesure à 8ª/16 $\frac{2+2+2+2}{16}$ et peut s'écrire $\frac{9^a+8^a}{16}$ ou $\frac{2+2+2+3+2+2+2+2}{16}$. Elle ne diffère de la forme précédente que par la place du temps ternaire. Son rythme fondamental est :



Il correspond à un vers de 8 syllabes dont la syllabe allongée est déplacée vers le milieu :



Stoin, p.74, n°181

Cette chanson est entièrement formée par la répétition du rythme fondamental ci-dessus. Ce rythme peut être considéré soit comme une forme anacroustique du rythme de la forme précédente, soit comme une conséquence du déplacement de la syllabe allongée vers le milieu du vers.

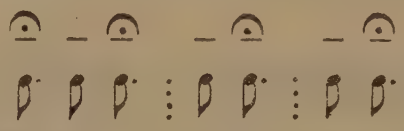
Par l'union de deux mesures à $5^a/16$ et d'une mesure à $8^b/16$, le peuple a créé une des formes du groupe métrique à 18 temps qui peut être indiqué par le signe $18^a/16$ ou $8^b/16+5^a/16+5^a/16$ ou encore $\frac{3+2+3+2+3+2+3}{16}$. Ce groupe possède le rythme fondamental suivant :

Nous pouvons considérer ce rythme comme provenant d'un vers de 7 syllabes de la forme

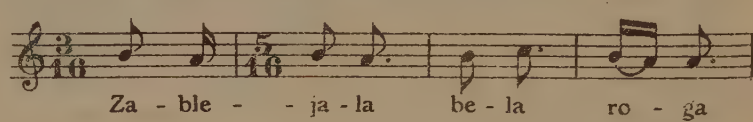
— — — | — — | — —

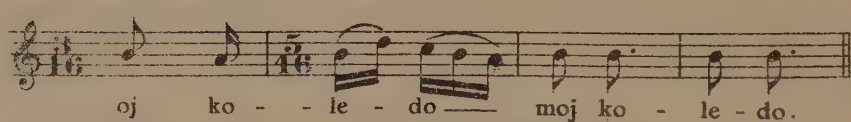
dans lequel les trois membres se sont parfaitement différenciés dans la mélodie ; de plus, dans le membre trisyllabique (qui précède les deux membres bisyllabiques) la syllabe initiale est également allongée. Si nous marquons chaque syllabe par un trait horizontal en

affectant la syllabe allongée d'un point d'orgue (𝄐), nous aurons le schéma suivant :



Des déplacements et des adaptations ultérieures ont probablement modifié cette disposition des syllabes, comme cela se voit dans la chanson *Zablejala bela roga*, dans laquelle un octosyllabe est adapté au rythme fondamental au lieu de l'heptasyllabe habituel (*Collection du Musée Ethnographique*, n° 131) :


Za - ble - - ja - la be - la ro - ga


oj ko - - le - do —— moj ko - le - do.

Les autres formes du groupe métrique à 18 temps premiers, ainsi que toutes les formes du groupe à 19 temps, proviennent du rythme fondamental de la mesure-groupe à 17a/16 :

dont nous venons de souligner l'importance. Ce schéma représente le rythme-archétype, exempt de différenciations intérieures, qui est à la base des rythmes fondamentaux de tous ces groupes. Nous avons vu qu'à chaque note y correspond généralement une syllabe, et qu'il est le récitatif d'un octosyllabe dont la dernière syllabe seule est allongée. Or, tous les groupes métriques dérivés de ce rythme fondamental apparaissent lorsque les subdivisions du vers (membres et

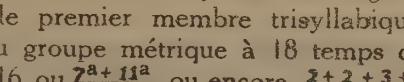
[illegible] Češmedžiev, n. 32, n° 38.

hémistiches) non discernables encore, commencent à se différencier dans la mélodie.

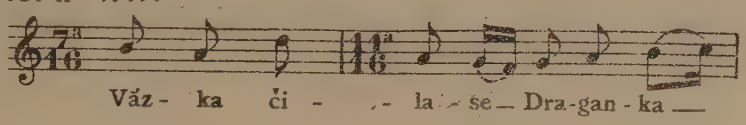
Si le vers de 8 syllabes correspondant au rythme

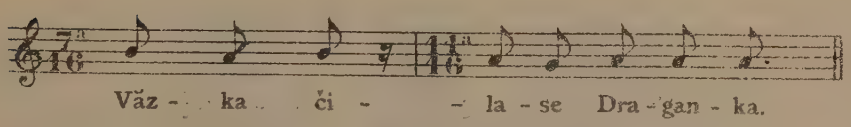
a été de la forme :

(avec allongement de la dernière syllabe dans le rythme de la mélodie), et si, de plus, la troisième syllabe s'allonge également en différenciant ainsi le premier membre trisyllabique, on obtient la seconde forme du groupe métrique à 18 temps que nous pouvons indiquer par $18^b/16$ ou $\frac{7^a+11^a}{16}$ ou encore $\frac{2+2+3+2+2+2+2+3}{16}$ dont le rythme fondamental est :



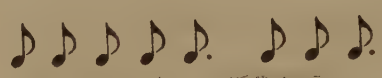
La chanson suivante possède un schéma formé par le même rythme (Stoin. p. 73. n° 179) :



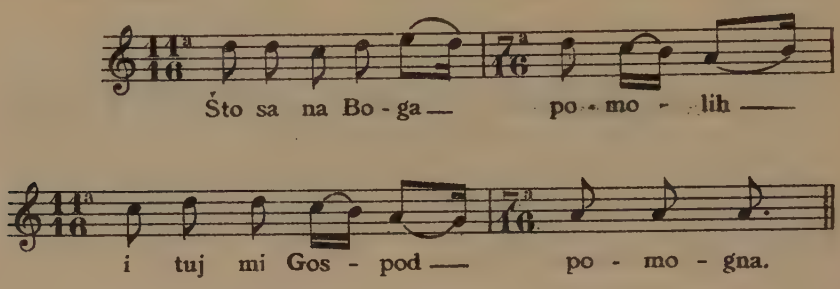


Si la mesure à $11^a/16$ précède celle à $7^a/16$, nous sommes en présence de la troisième forme du groupe à 18 temps premiers que nous indiquerons par $18^c/16$ ou $\frac{11^a+7^a}{16}$ Dans ce cas, le nouvel allongement se produit sur la cinquième syllabe de l'octosyllabe correspondant au lieu d'intervenir sur la troisième :

et le rythme fondamental du groupe métrique qui en résulte est :



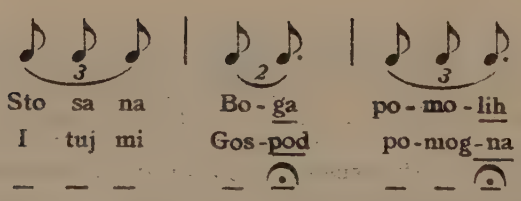
Voici une chanson dont la mélodie est bâtie d'après ce rythme, et dont la mesure est à 18c/16 (*ibid.*, p. 74, n° 183) :



Le vers de cette chanson est en effet un octosyllabe de la forme

— — — | — — | — — —

et dans le schéma rythmique de la mélodie la cinquième et la huitième syllabes en sont allongées :

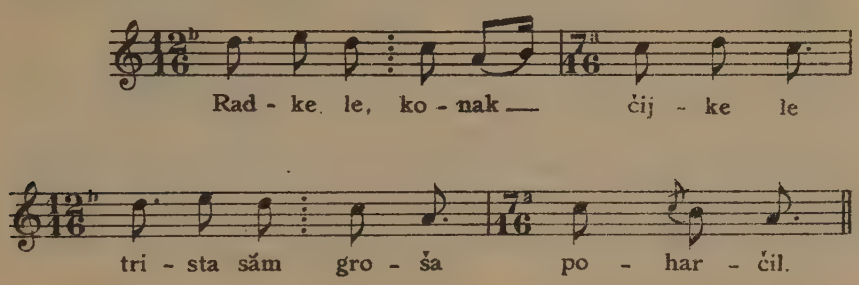


Si, dans ce même rythme, la croche correspondant à la première syllabe s'allonge en même temps que celle de la cinquième et de la huitième, il se produit la première forme du groupe métrique à 19

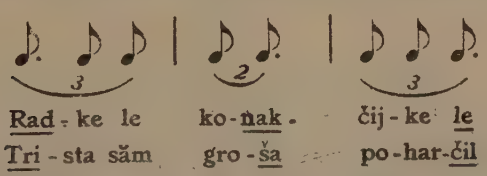
temps que nous marquerons par le signe $19^a/16$ ou $\frac{7^b + 5^a + 7^a}{16}$
Son rythme fondamental :

peut être considéré comme le récitatif d'un octosyllabe de la même structure que celui de la forme précédente, mais avec un allongement sur la première syllabe également :

Cela se voit nettement dans la chanson suivante (Stoin, p.75, n° 183) :



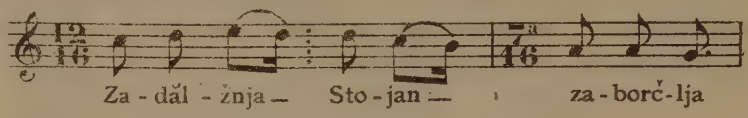
dont le vers est, en effet, un octosyllabe de la même structure :

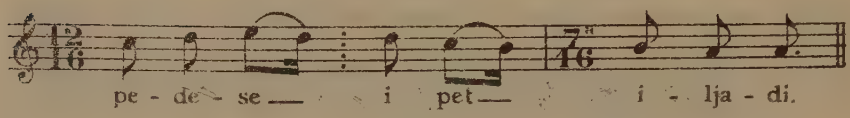


Lorsque les trois membres de l'octosyllabe se différencient de la façon la plus complète et la plus régulière par l'allongement de la syllabe finale de chaque membre :

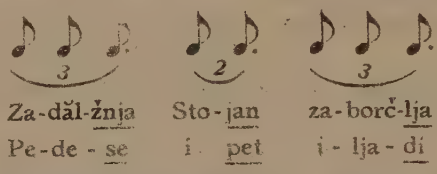
alors se produit la seconde forme du groupe à 19 temps premiers qui sera indiquée par le signe 19b/16 ou $\frac{7^a + 5^a + 7^a}{16}$. Son rythme fondamental :

exprime de la façon la plus parfaite la structure du vers, ce qui se voit dans l'exemple suivant (*ibid.*, p. 74. n° 184) :

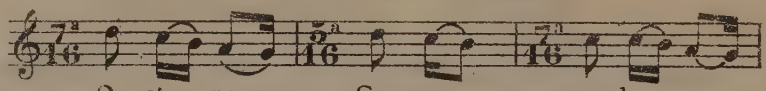


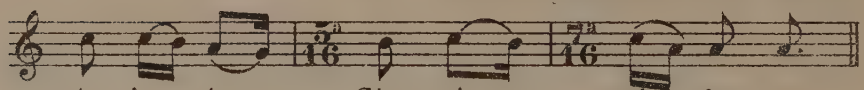


En effet, le vers de cette chanson est un octosyllabe composé de trois membres (deux trisyllabiques et un bisyllabique), qui sont parfaitement différenciés dans le rythme de la mélodie par l'allongement de leurs syllabes finales, ce qui se voit dans le schéma rythmique de cette chanson :



La chanson suivante a exactement le même schéma rythmique (*Collection du Musée Ethnographique*, n° 1122) :



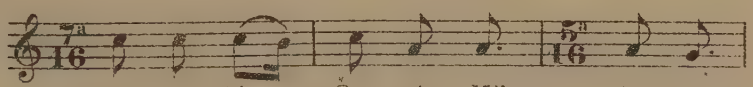


Le vers est un octosyllabe de la même structure :

Os - ta - na	Ga - na	na ko - za
Ja - la ja	Gjorgi	pri - be - ri
— — 𝅝	— 𝅝	— — 𝅝

En plaçant les deux mesures à 7ª/16 devant celle à 5ª/16 le peuple a obtenu la troisième forme du groupe métrique à 19 temps premiers, soit 19ᶜ/16 ou $\frac{7^a + 7^a + 5^a}{16}$. Son rythme fondamental

épouse également un vers de 8 syllabes (Stoin, p. 73, n° 177) :



(Voir aussi la chanson *Rado le konakčijko le*, donnée à la p. 331

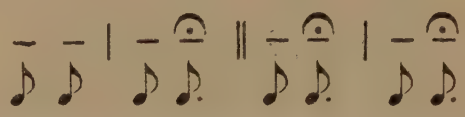
Mais le rythme fondamental de la mesure à 17ª/16 :

peut exprimer également un octosyllabe de la structure suivante :

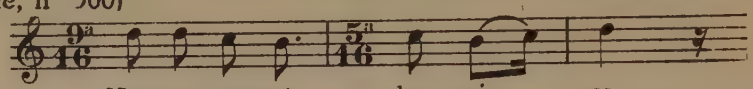
— — | — — — — | — —

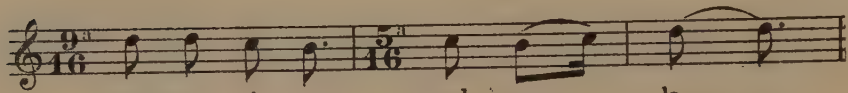
Lorsque tous les 4 membres bisyllabiques seront différenciés dans le schéma de la mélodie correspondante, chaque membre constituera une mesure à 5ª/16, et le vers entier donnera une phrase musicale de 4 mesures à 5ª/16. Si le premier de ces membres ne se différencie

pas, on a quatrième forme du groupe métrique à 19 temps premiers, soit 19d/16 ou



Souvent des modifications ultérieures peuvent introduire des altérations dans les textes, et le vers peut ne pas être toujours un octosyllabe; ainsi dans l'exemple ci-dessous (*Collection du Musée ethnographique*, n° 500)

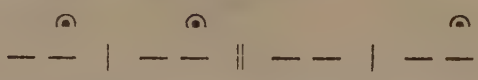




Un heptasyllabe correspond au groupe métrique de la forme $\frac{9^a + 5^a + 5^a}{16}$ ou 19d/16.

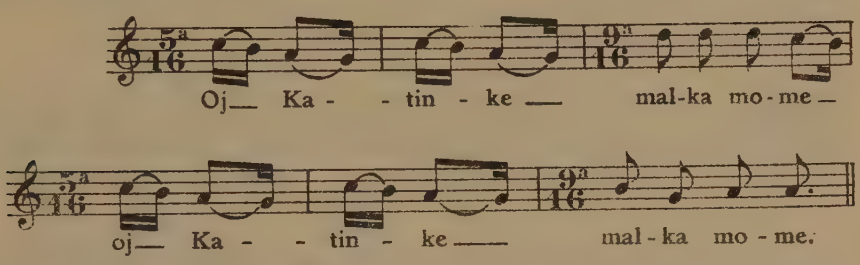
La cinquième forme du groupe métrique à 19 temps premiers apparaît lorsque dans le rythme fondamental:

de la mesure à 17a/16 tous les membres bisyllabiques de l'octosyllabe, sauf le troisième, se différencient:

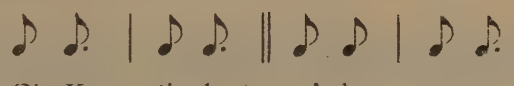


Le nouveau groupe métrique peut s'écrire: 19e/16 ou $\frac{5^a + 5^a + 9^a}{16}$ ou encore $\frac{5^a + 5^a + 4 + 5^a}{16}$ et son rythme fondamental est le suivant:

Ce rythme constitue le schéma de la chanson ci-dessous (Stoin, p. 72, n° 175) :

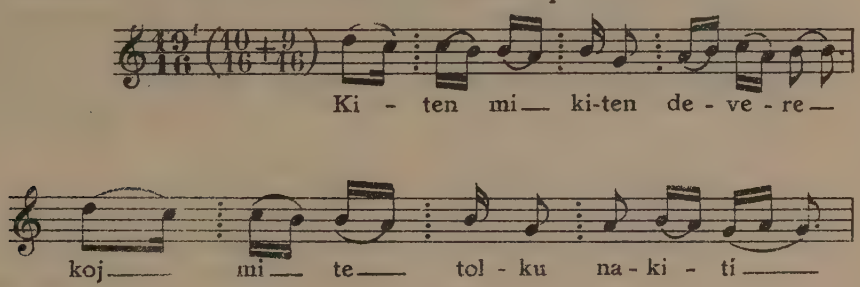


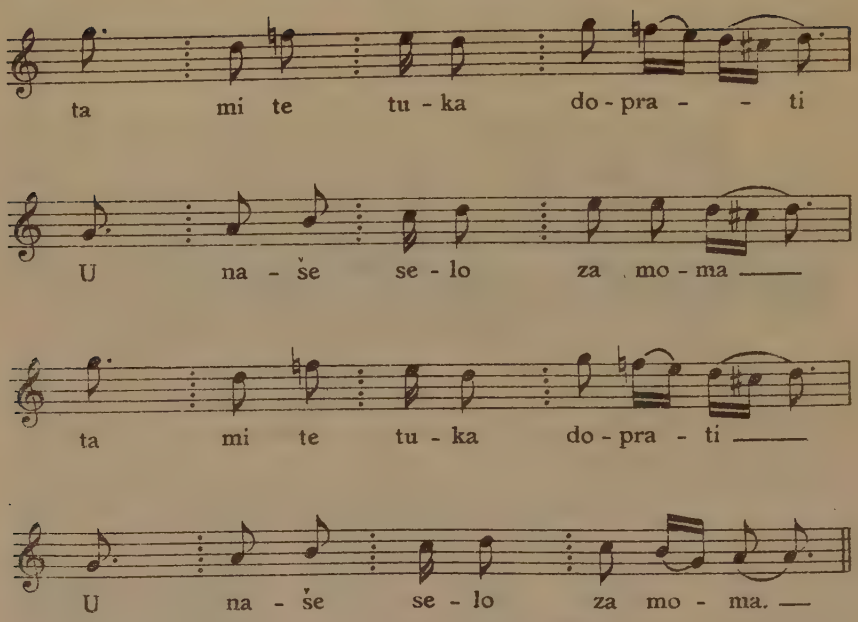
Le vers de cette chanson est un octosyllabe composé de quatre membres bisyllabiques qui s'adaptent parfaitement au rythme fondamental du groupe à 19e/16 :



La dernière (sixième) forme du groupe métrique à 19 temps, soit 19f/16 peut s'écrire : $\frac{5^b + 5^a + 9^a}{16}$ ou $\frac{3+2+2+3+2+2+2+3}{16}$ Elle représente une légère modification de la forme précédente et s'obtient lorsqu'on intervertit dans celle-ci l'ordre du temps ternaire et du temps binaire de la première mesure à 5/16. Le rythme fondamental de cette forme est :

Ce rythme, légèrement modifié, se trouve dans le schéma de la chanson *Kiten mi kiten devere* (*Češmedžiev*, p. 32, n° 38) :



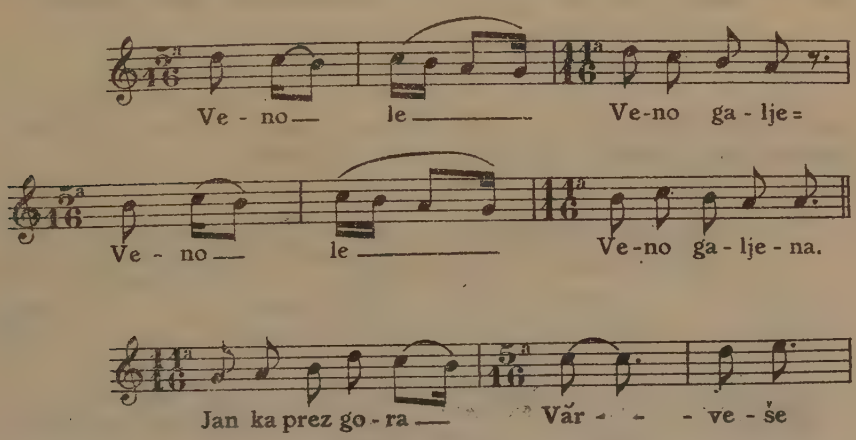


Il est facile de voir par les exemples donnés jusqu'ici que le peuple ne craint pas de juxtaposer, dans une même mélodie, plusieurs mesures hétérogènes pour en former des mesures plus complexes ou des groupes métriques d'une richesse et d'une variété rythmiques remarquables. Malgré toutes les règles de la musique savante, ce libre enchaînement de mesures dissemblables et inégales reste cohérent. Le peuple considère l'homogénéité et l'égalité des mesures comme fort ennuyeuses, sinon même insipides, et, pour remédier à la monotonie rythmique qui en résulte, il n'hésite pas à créer des combinaisons rythmiques d'une extrême variété. La cohésion d'une combinaison aussi complexe est réalisée par les répétitions multiples et invariables du groupe métrique ainsi constitué et par la per-

sistance de l'unité commune (le temps premier) pour la mesure des valeurs rythmiques pendant la durée de toute la mélodie. De sorte que, tout en conservant l'unité, l'ordre et la cohérence de la mélodie, l'aède réalise, en combinant des éléments dissemblables, une richesse et une souplesse rythmiques étonnantes.

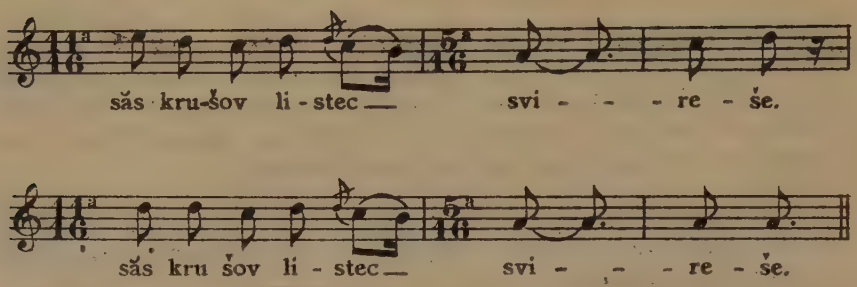
Par la jonction de deux mesures à 5ª/16 avec une mesure à 11ª/16 on obtient un groupe métrique à 21 temps premiers dont le rythme prototype est :

La chanson suivante est constituée par deux groupes métriques à 21ª/16 soit $\frac{5^a \quad 5^a \quad 11^a}{16}$ (Stoin, p. 73, n° 176) :



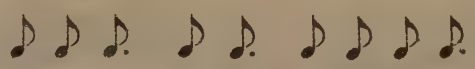
Si la mesure à 11ª/16 précède les deux mesures à 5ª/16, nous avons la seconde forme du groupe métrique à 21 temps premiers, soit 21ᵇ/16 ou $\frac{11^a + 5^a + 5^a}{16}$, ce qui peut s'écrire également : $\frac{2+2+2+2+3}{16} + \frac{2+3}{16} + \frac{2+3}{16}$. Son rythme-type est le suivant :

Il est à la base de la chanson suivante, qui est constituée par trois groupes identiques à 21ᵇ/16 (*ibid.*, p. 74, n° 182) :

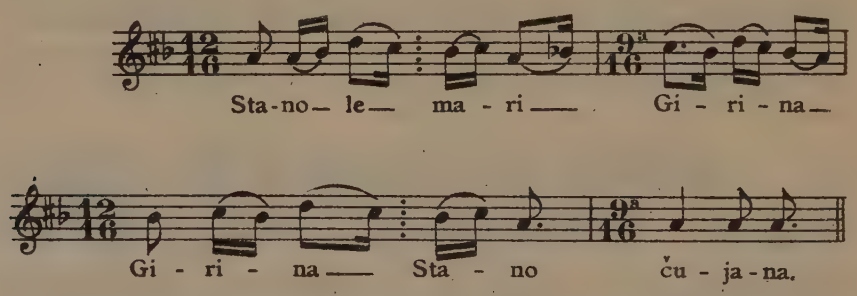


Semblable est la structure rythmique de la chanson *Sinko Todore, Todore* (Collection du Musée ethnographique de Sofia, n° 1481).

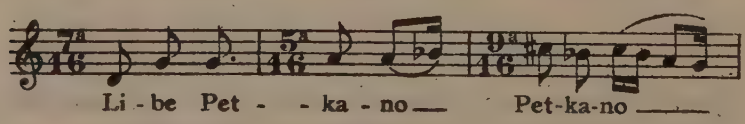
La jonction d'une mesure à 12ª/16 et d'une mesure à 9ª/16 donne également un groupe métrique à 21 temps premiers. Si la mesure 12ª/16 précède celle à 9ª/16, nous indiquerons ce groupe par le signe 21ᶜ/16 ou $\frac{12^a + 9^a}{16}$. Son rythme-type est le suivant :

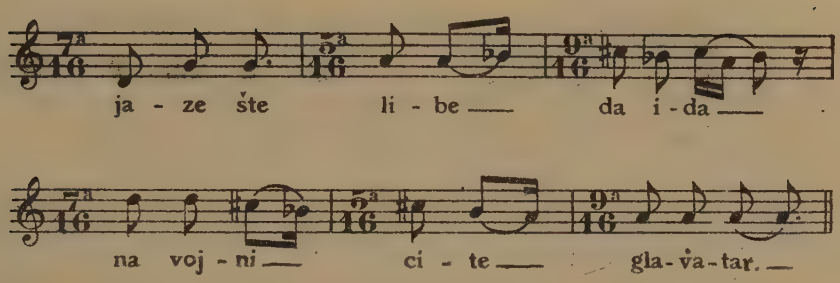


La chanson *Stano le mari Girina* (1) est constituée selon le rythme-type du groupe à 21ᶜ/16 (Stoin, p. 75, n° 186) :

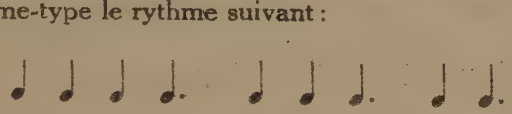


Une structure rythmique semblable a la chanson suivante :



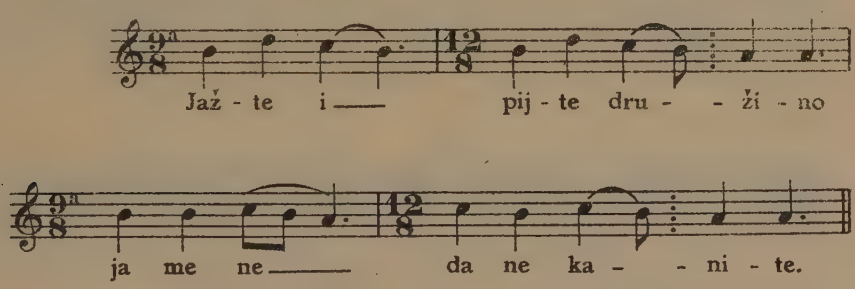


Si la mesure à 9a/8 précède celle à 12a/8, nous aurons la quatrième forme du groupe à 21 temps premiers, soit 21d/8 ou $\frac{9^a + 12^a}{8}$ Il a pour rythme-type le rythme suivant :



qui peut être considéré également comme constitué par trois mesures : 9a/8, 7a/8 et 5a/8.

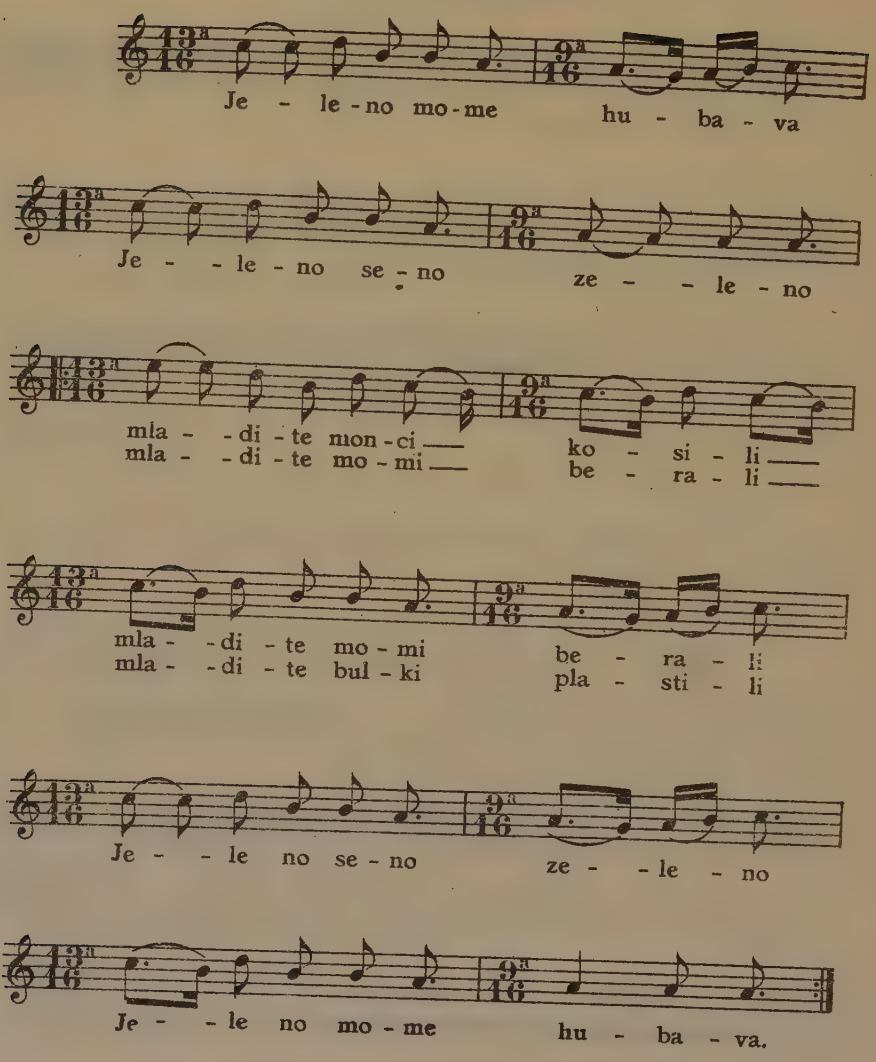
Voici un exemple :



(*Ibid.*, n° 727).

Par la combinaison d'une mesure à 13a/16 avec une mesure à 9a/16 le peuple obtient le groupe métrique à 22a/16 dont le rythme-type est :

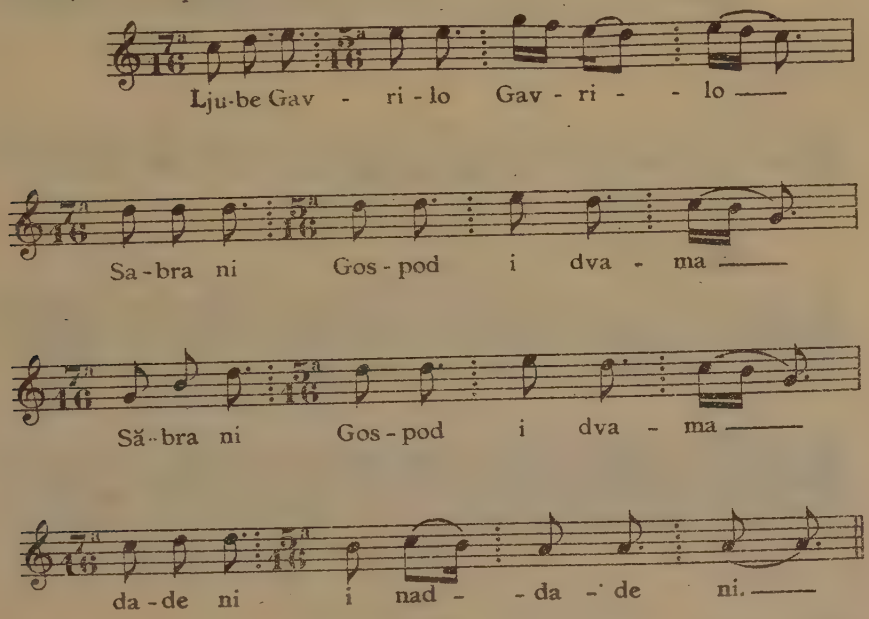
Ce rythme est à la base de la chanson suivante :



Ibid, n° 1346

Trois mesures à 5a/16 précédées d'une mesure à 7a/16 constituent le groupe métrique à 22b/16 ou $\frac{7^a + 5^a + 5^a + 5^a}{16}$. Son rythme-type :

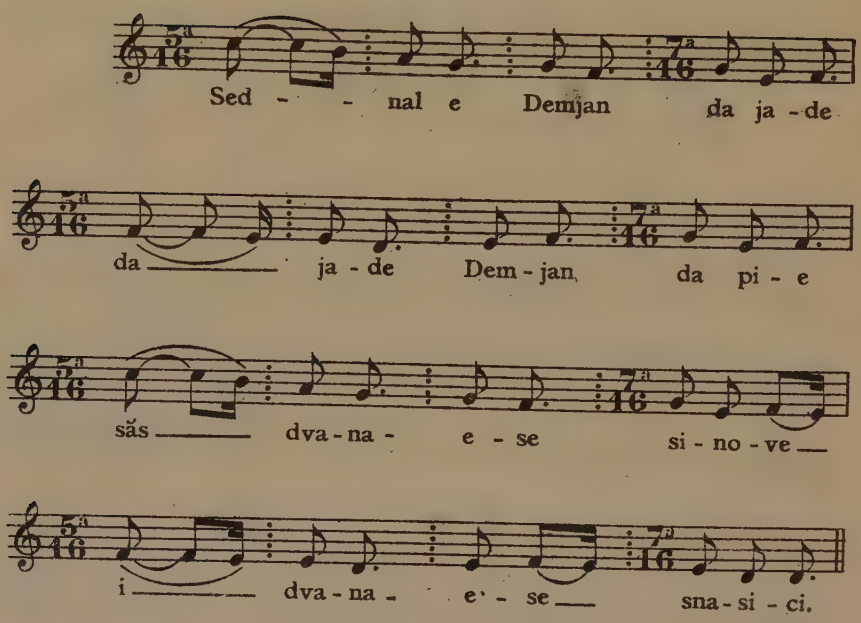
constitue le schéma de la chanson suivante, dans laquelle le groupe à 22b/16 se répète 4 fois :



Ibid, n° 1688

Si les trois mesures à 5a/16 précèdent celle à 7a/16, nous avons le groupe métrique à 22c/16 ou $\frac{5^a+5^a+5^a+7^a}{16}$, dont le rythme-type

se retrouve dans la chanson *Sednal e Damjan da jade* (Stoin, p. 72, n° 174) :


Sed - - nal e Demjan da ja - de
da ja - de Dem - jan da pi - e
săs dva - na - e - se si - no - ve
i dva - na - e - se sna - si - ci.

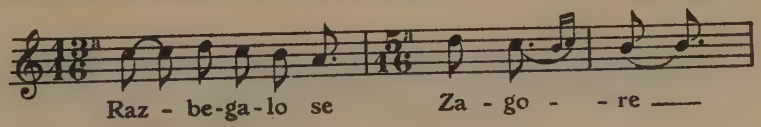
CHAPITRE XVII.

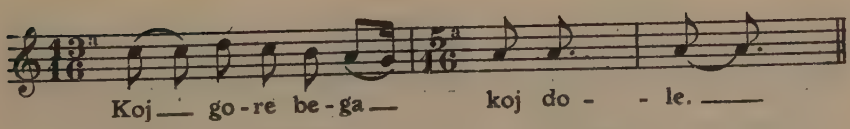
GROUPES MÉTRIQUES SUPÉRIEURS À 22 TEMPS PREMIERS.

Formation des groupes métriques supérieurs à 22 temps. — Structure et disposition des mesures composées hétérogènes dans ces groupes. — Rythmes fondamentaux. — Exemples musicaux.

Par la juxtaposition d'une mesure à 8a/16 (soit $\frac{2+2+2+2}{16}$)et de trois mesures à 5a/16, l'aède a obtenu le groupe métrique à 23a/16 ou $\frac{8^a+5^a+5^a+5^a}{16}$ qui peut s'écrire également : $\frac{13^a+5^a+5^a}{16}$. Voici le rythme-type de ce groupe :

Exemple (Collection du Musée ethnographique, n° 1555) :

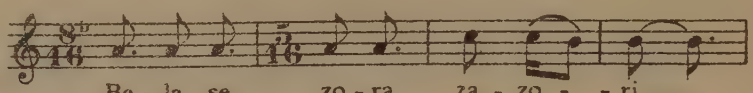


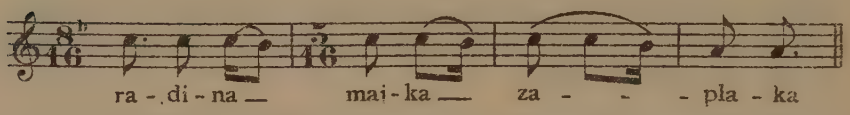


Si dans le groupe métrique à $\frac{8^a+5^a+5^a+5^a}{16}$ on substitue la mesure à 8a/16 à celle de 8b/16, on obtient la seconde forme du

groupe à 23 temps premiers, soit $23^b/16$ ou $\frac{8^b + 5^a + 5^a + 5^a}{16}$, dont le rythme fondamental est :

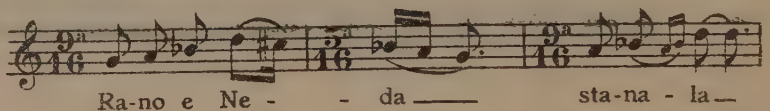
Ce rythme sert de schéma aux deux groupes métriques à $23^b/16$ qui constituent la chanson suivante (*ibid.*, n° 1542) :

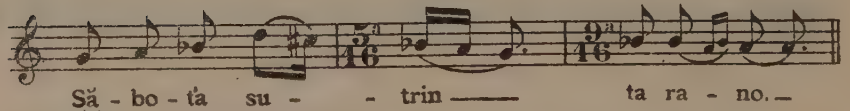




Le groupe à $23^c/16$ s'obtient par la réunion de deux mesures à $9^a/16$ et une à $5^a/16$ placée entre elles. Ce groupe peut donc s'écrire : $\frac{9^a + 5^a + 9^a}{16}$. Le rythme fondamental en est :

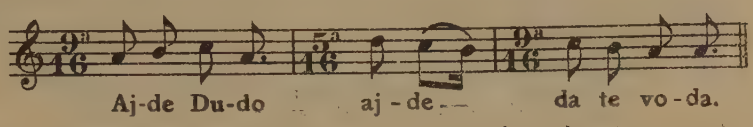
On le trouve à la base du schéma de la chanson *Rano e Neda stanala* (*ibid.*, n° 613) :





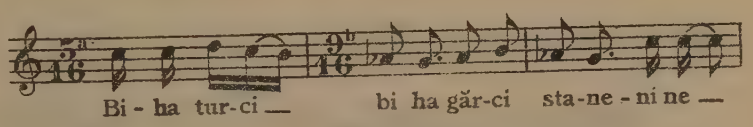
Voici un exemple dans lequel chaque temps battu du rythme-

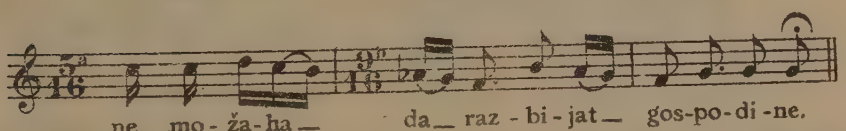
type du groupe à $23^c/16$ est occupé par une syllabe (*ibid.*, n° 566) :



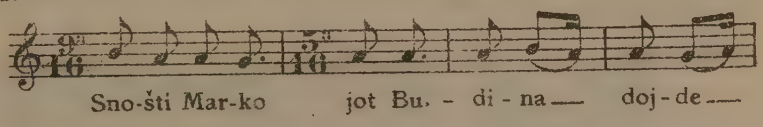
Le vers (un décasyllabe constitué par cinq membres bisyllabiques) n'a différencié ici que le second, le troisième et le cinquième membres.

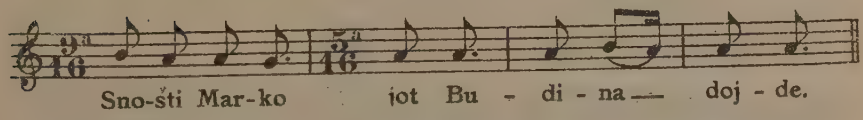
La quatrième forme du groupe métrique à 23 temps, que nous marquons par $23^d/16$ ou $\frac{9^b+9^b+5^a}{16}$, est constituée par deux mesures à $9^b/16$ (soit $\frac{2+3+2+2}{16}$) suivies d'une mesure à $5^a/16$. Chaque demi-période de la chanson suivante représente un groupe métrique à $23^d/16$ (*ibid.*, n° 103) :





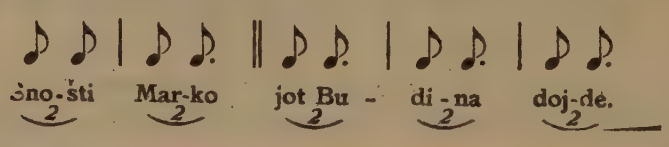
Par la jonction d'une mesure à $9^a/16$ et de trois mesures à $5^a/16$ placées après elle, on obtient le groupe métrique à $24^a/16$ ou $\frac{9^a+5^a+5^a+5^a}{16}$. Exemple (*ibid.*, n° 1620) :





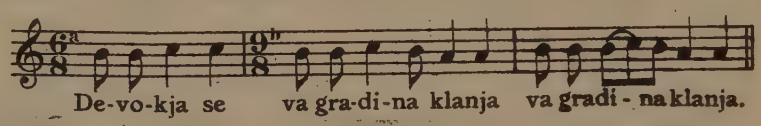
Le schéma de chaque demi-période de cette mélodie représente le rythme fondamental du groupe à $24^a/16$, qui est occupé par un

décasyllabe composé de cinq membres bisyllabiques, et dans lequel chaque membre, sauf le premier, est mis en relief par l'allongement des syllabes finales :

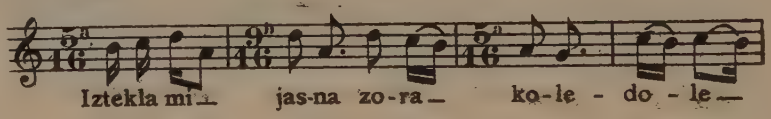


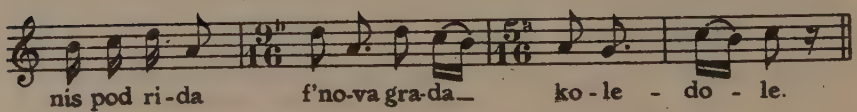
En juxtaposant une mesure à 6ª/8 (soit $\frac{2+2+2}{8}$) et deux mesures à 9ᵇ/8 qui la suivent, les musiciens populaires obtennent le groupe métrique à 24ᵇ/8 ou $\frac{6^a+9^b+9^b}{8}$ qui a pour rythme-type le rythme :

Exemple (Stoin, p. 75, n° 187) :



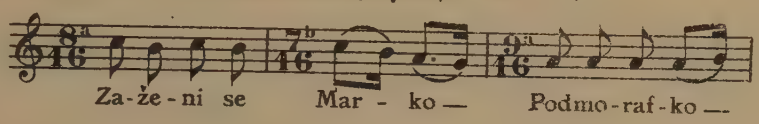
Un autre agencement rythmique contenant 4 mesures à 5ª/16, au milieu desquelles vient s'intercaler une mesure à 4/16, donne le groupe métrique à 24ᶜ/16 ou $\frac{5^a+5^a+4+5^a+5^a}{16}$, où la mesure à 4/16 sert d'axe de symétrie. Ce groupe peut également être interprété comme composé de 3 mesures à 5ª/16 et d'une à 9ª/16 soit $\frac{5^a+5^a+9^a+5^a}{16}$, comme dans l'exemple suivant (*Collection du Musée ethnographique*, n° 95) :

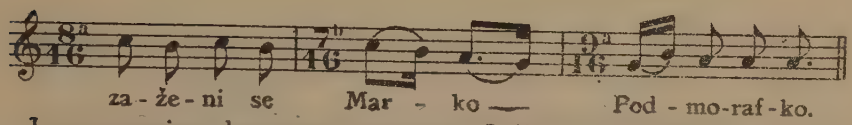




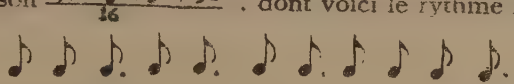
Le groupe métrique à 24d/16 s'obtient par la combinaison des trois mesures 8a/16, 7b/16 et 9a/16 se succédant toujours dans l'ordre ci-contre. Voici le rythme fondamental de ce groupe :

Exemple (*Collection du Musée ethnographique*, n° 801) :

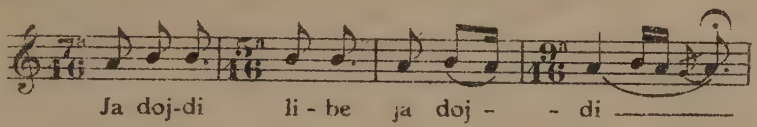


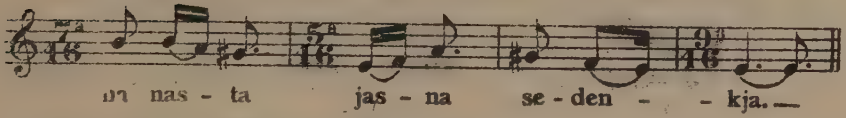


La succession des quatre mesures : 7a/16, 5a/16, 5a/16 et 9a/16 dans l'ordre dans lequel elles sont écrites constitue un groupe métrique à 26/16, soit $\frac{7^a + 5^a + 5^a + 9^a}{16}$, dont voici le rythme fondamental :



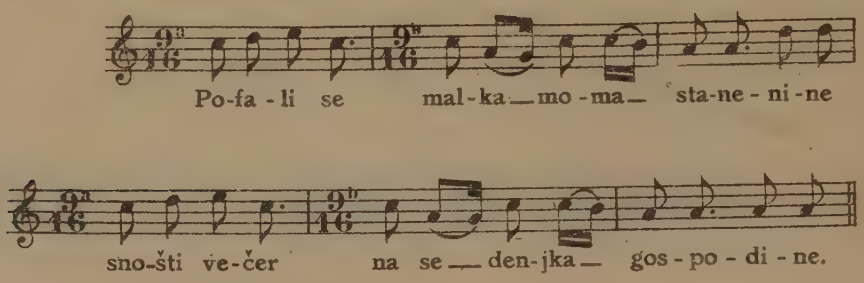
Exemple (*ibid.*, n° 1775) :





Deux mesures à 9b/16 précédées d'une mesure à 9a/16 forment un groupe métrique à 27/16. Son rythme-type :

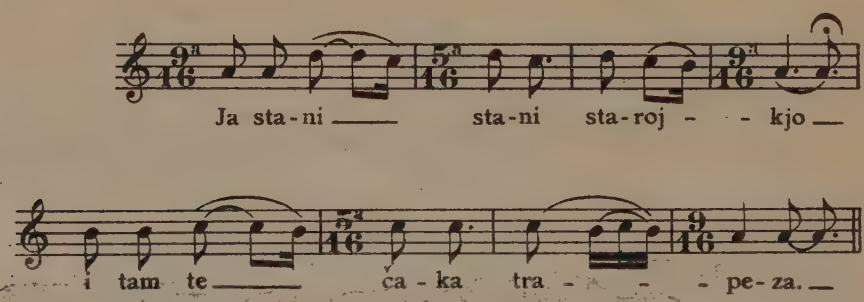
constitue le schéma de chacun des deux demi-périodes de la chanson suivante (*ibid.*, n° 92) :



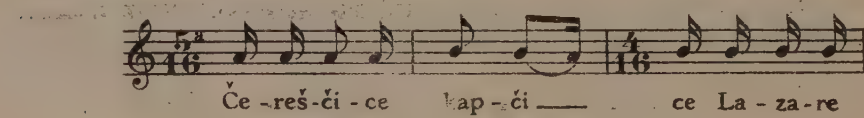
Autres combinaisons :

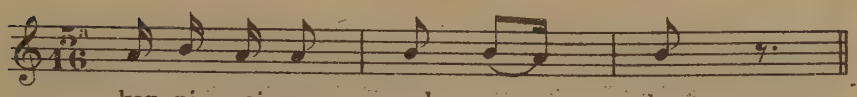
La succession : 9a/16 + 5a/16 + 5a/16 + 9a/16 donne un groupe à 28 temps premiers (soit 28/16) dont le schéma rythmique :

se retrouve, plus ou moins modifié, dans la chanson suivante (*ibid.*, n° 748) :



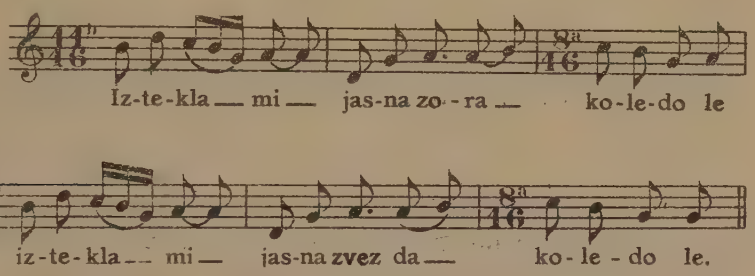
La suite : 5a/16 + 9b/16 + 5a/16 + 5a/16 + 5a/16 compose un groupe à 29 temps premiers (*ibid.*, n° 301) :



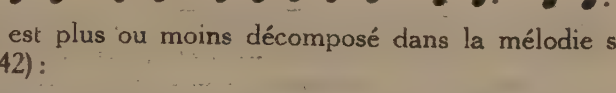


Deux mesures à 11b/16 suivies d'une mesure à 8a/16, soit $\frac{11^b + 11^b + 8^a}{16}$ donnent un groupe à 30 temps premiers dont voici le rythme-type :

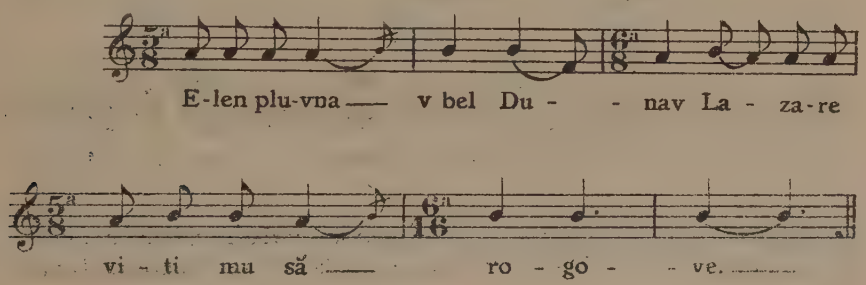
Exemple (*ibid.*, p.° 50) :



Une mesure à 11a/8 précédée et suivie de deux mesures à 5a/8 forme avec celles-ci un groupe à 31 temps premiers. On peut définir ce groupe par la formule $\frac{5^a + 5^a + 11^a + 5^a + 5^a}{8}$ ou 31/8. Voici son rythme fondamental :

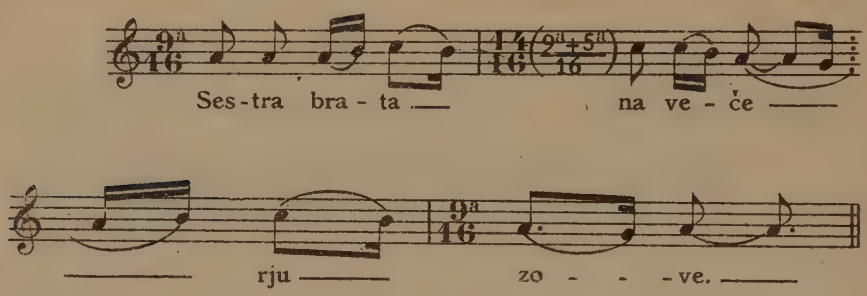


Ce rythme est plus ou moins décomposé dans la mélodie suivante (*ibid.*, n° 342) :

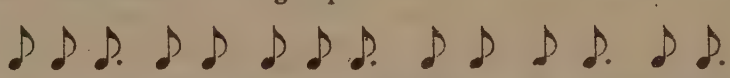


Les chansons *Oj junače* (*ibid.*, n° 308) et *Uruglica trepere* (*ibid.*, n° 313) ont la même structure rythmique que la chanson ci-dessus.

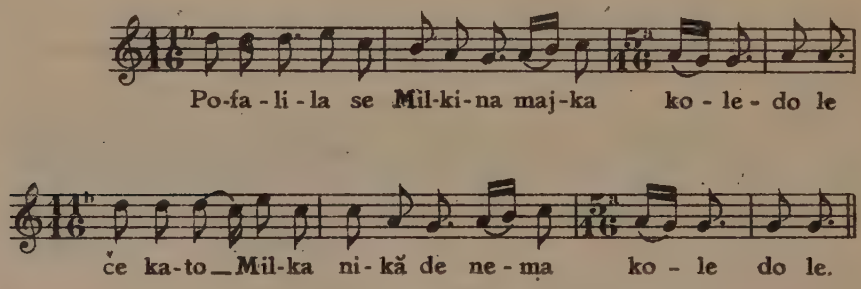
Par juxtaposition, dans l'ordre indiqué, des mesures suivantes : 9a/16 + 9a/16 + 5a/16 + 9a/16 on obtient un groupe à 32 temps premiers (*ibid.*, n° 1278) :



Deux mesures à 11b/16 suivies de deux mesures à 5a/16 donnent une seconde forme du groupe à 32 temps : $\frac{11^b + 11^b + 5^a + 5^a}{16}$. Le rythme fondamental de ce groupe :

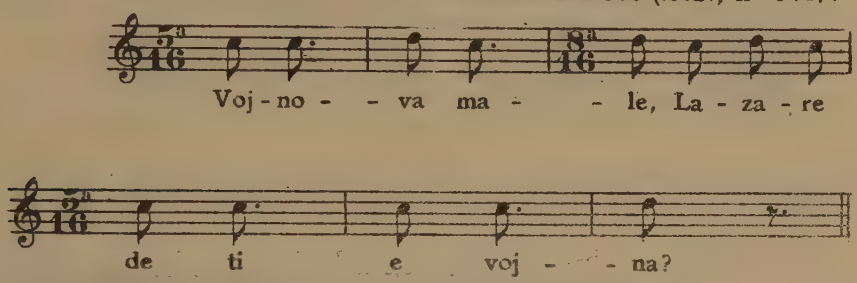


constitue chacune des deux demi-périodes de la chanson suivante (*ibid.*, n° 78) :



A chaque mesure à 11a/16 de cette mélodie correspond un hémistiche de 5 syllabes et à chaque mesure à 5a/16 un membre bisyllabique.

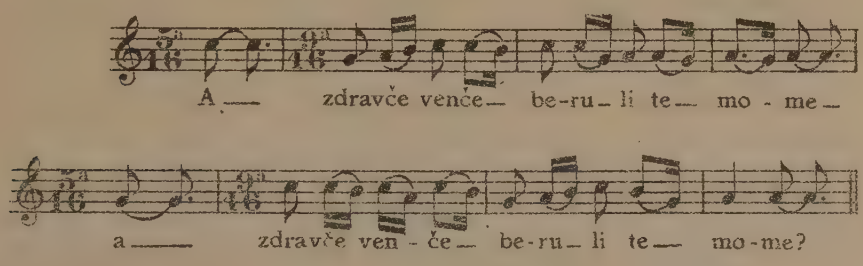
Une mesure à 8a/16 précédée de deux mesures à 5a/16 forme avec elles un groupe à 33 temps premiers. Le rythme-type de ce groupe constitue le schéma de la chanson ci-dessous (*ibid.*, n° 318) :



dans laquelle à chaque note correspond une syllabe.

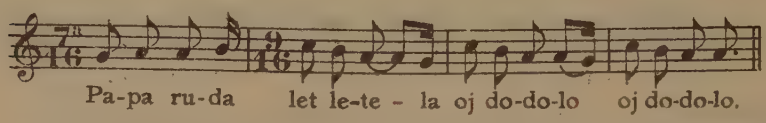
Trois mesures à 9a/16 précédées d'une mesure à 5a/16 donnent le rythme :

qui se retrouve, plus ou moins varié, dans la chanson suivante (*ibid.*, n° 459) :

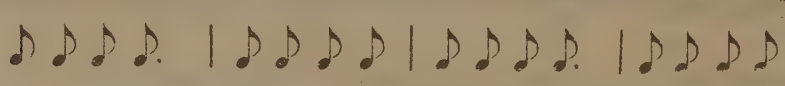


Trois mesures à 9a/16 précédées d'une mesure à 7a/16 forment un groupe à 34 temps dont le rythme :

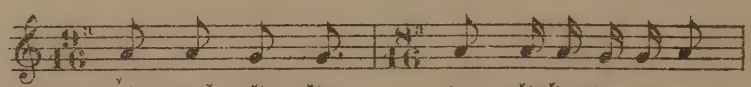
dessine les contours. Voici une chanson qui a une structure identique (Stoin, p. 73, n° 178) :



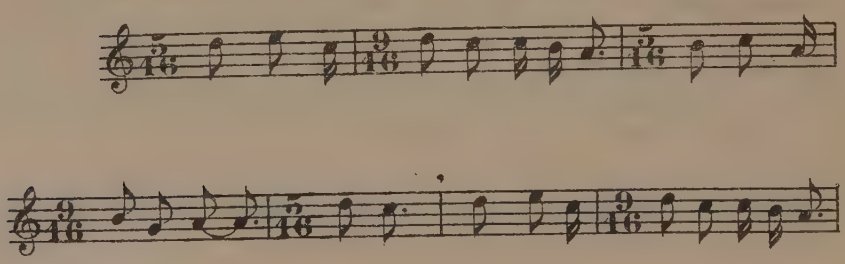
Un groupe à 35 temps est constitué par une mesure à 8a/16 précédée d'une mesure à 9a/16 et suivie de deux mesures à 9a/16 :

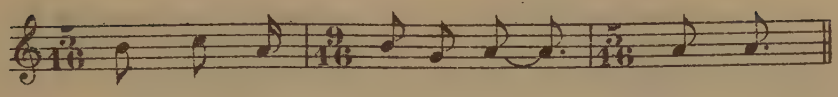


Exemple (*Collection du Musée ethnographique*, n° 311) :



Deux mesures à 9a/16 intercalées entre trois mesures à 5a/16 donnent un groupe à 33 temps de rythme fondamental :

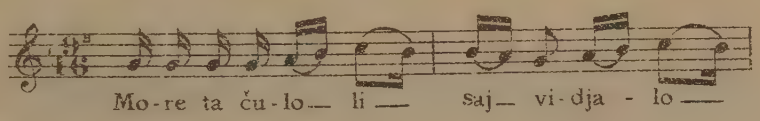


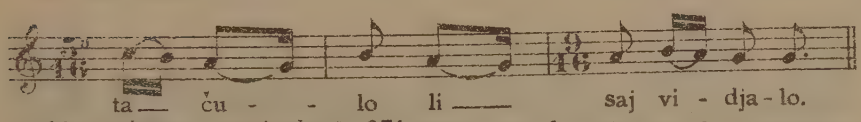


Chantée par Nev. Kosturkova de Panagjurište

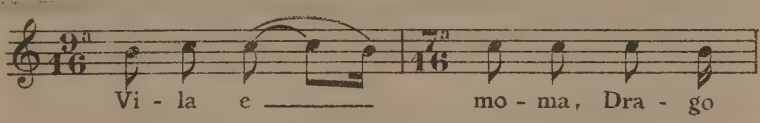
Deux mesures à 5a/16 précédées de deux mesures à 9a/16 et suivies d'une mesure à 9a/16, soit $\frac{9^a + 9^a + 5^a + 5^a + 9^a}{16}$ donnent le rythme suivant :

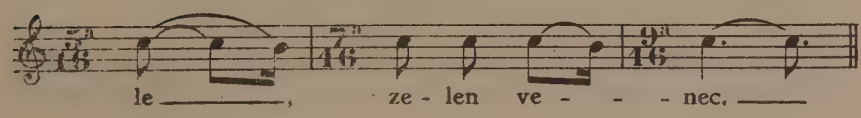
qui est à la base de quelques danses répandues en Bulgarie méridionale. Exemple (Stoin, p. 73, n° 180) :



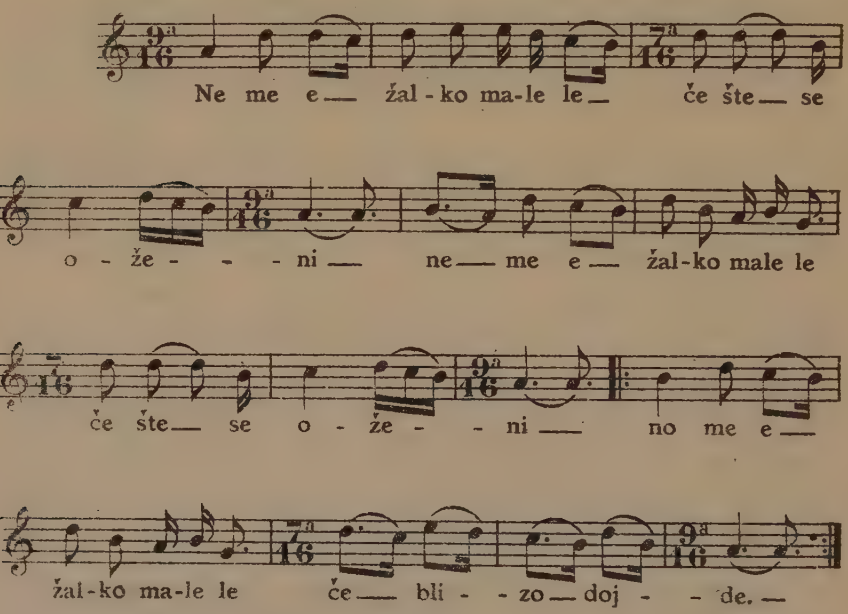


Une phrase musicale à 37e temps est formée par les mesures 9a/16, 7a/16 et 5a/16 groupées dans l'ordre suivant : 9a/16 + 7a/16 + 5a/16 + 7a/16 + 9a/16. Ces mesures sont symétriquement disposées autour de la mesure à 5a/16 qui sert d'axe de symétrie. Exemple (*Collection du Musée ethnographique*, n° 460) :





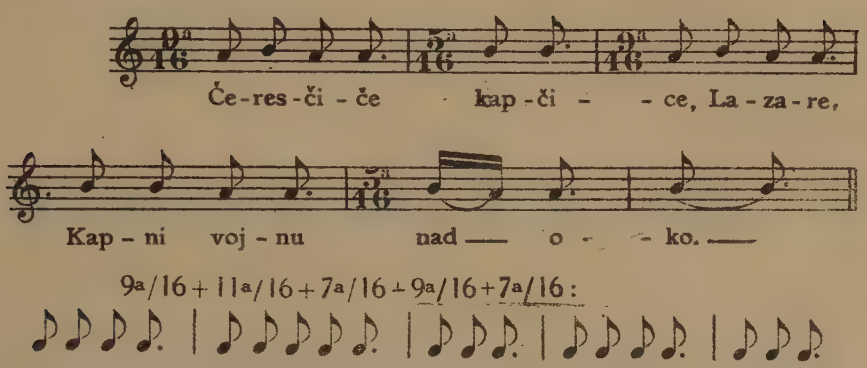
D'autre part, deux mesures à 7a/16 précédées de deux mesures à 9a/16 et suivies d'une mesure à 9a/16, soit $\frac{9^a + 9^a + 7^a + 7^a + 9^a}{16}$, forment le rythme-type suivant :



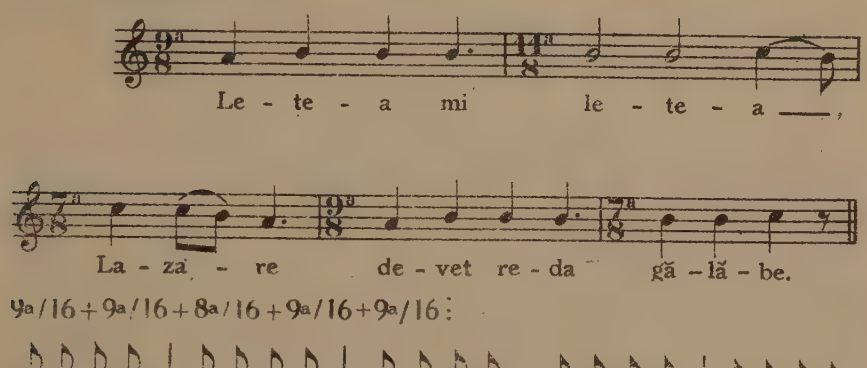
Voici quelques autres combinaisons intéressantes :

9a/16 + 5a/16 + 9a/ + 9a/16 + 5a/16 + 5a/16

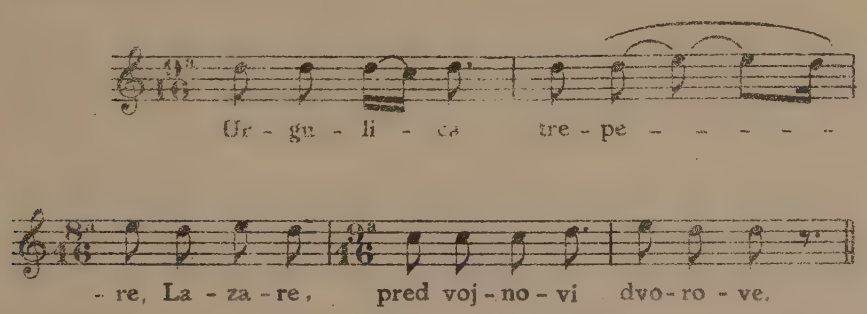
Exemple (*ibid.*, n° 309) :



Exemple (*ibid.*, n° 284) :

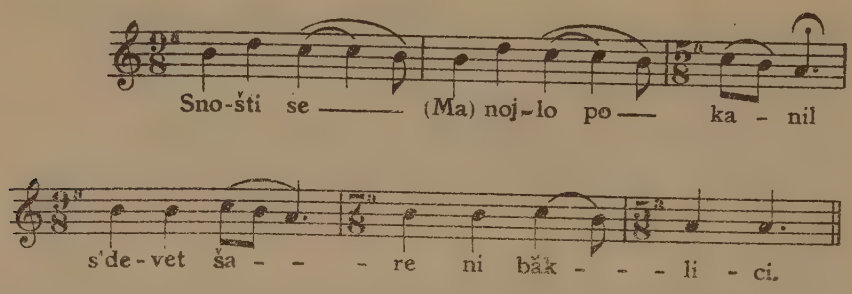


Exemple (*ibid.*, n° 314) :



9a/8 + 9a/8 + 5a/8 + 9a/8 + 7a/8 + 5a/8 :

Exemple (*ibid.*, n° 717) :



TROISIÈME PARTIE.

POÉSIE, MUSIQUE ET DANSE.

CHAPITRE XVIII.

LA PHRASE MUSICALE ET LES MÉLODIES DE RYTHME ORATOIRE.

Caractéristique générale des mélodies de rythme libre. — Spontanéité de l'expression. — La symétrie musicale dans ces mélodies. — Principes qui régissent les allongements libres. — Les points d'orgue coïncident avec les syllabes finales des vers et de leurs subdivisions. — Parenté entre les rythmes libres et les rythmes mesurables. — Hypothèse sur la provenance des mélodies mesurables. — Exemples. — La phrase musicale. — Difficultés de tracer la limite entre les mesures composées et les phrases musicales. — Le groupement des mesures. — Cadences rythmiques. — Les vers délimitent les phrases musicales.

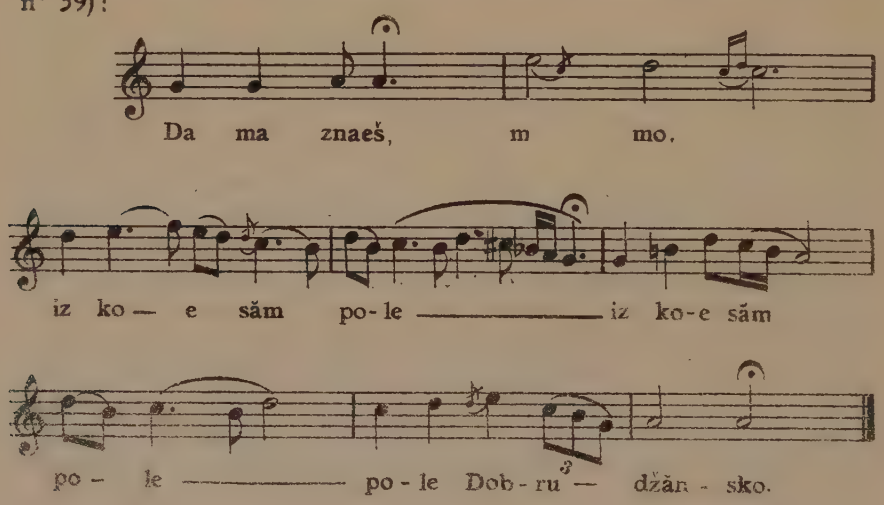
Nous devons réserver une catégorie spéciale pour un certain nombre de mélodies populaires dont le rythme est entièrement libre et ne peut être exprimé en fonction d'une unité quelconque de temps. Une chanson de cette sorte n'est jamais exécutée deux fois de la même manière : le chanteur, tout en conservant les principaux contours du dessin rythmique, se sent libre de prolonger ou de raccourcir certaines valeurs autant qu'il lui conviendra et de donner ainsi pleine liberté à son élan lyrique, sans tenir compte de la rigidité des lois rythmiques. C'est alors que la spontanéité de l'expression apparaît dans toute sa liberté et que l'exécutant ne se sent gêné par aucune règle conventionnelle. De là vient le charme particulier de ce genre de mélodies. Il est impossible d'en mesurer exactement les rythmes désinvoltes, et la notation n'en peut être qu'approximative. L'exécution de ces rythmes se fait également tout à fait *ad libitum*. Les musiciens bulgares les appellent « chants sans mesure » (*bezmenzurni pesni*) (1), et c'est avec peine qu'on leur

(1) Cf. D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 50.

concède une apparence rythmique. L'opinion de M. V. Stoin, que « dans ces chansons le sentiment de symétrie musicale fait presque défaut » (1) nous paraît trop hardie, parce que l'isochronisme n'est pas l'unique condition de la symétrie rythmique. Rappelons à ce propos l'amusante exclamation de l'Abbé Bovet au sujet du rythme libre dans le chant grégorien : « Certaine musique moderne vocale et instrumentale bien rendue sera plus proche qu'on ne le pense de la liberté du chant grégorien et de son cachet naturel. Oh ! la raideur du bataillon en marche comparée à la promenade attardée dans un sous-bois ! » (2).

Quoique enchevêtrées par de nombreuses notes de passage, d'ornement et par des mélismes (très probablement amoncelées sous l'influence de la musique turque), les mélodies libres ne sont pas privées de symétrie musicale et de rythme. Cela apparaît dès qu'on les dégage des notes d'ornement par le moyen d'une stylisation rythmique, en ne gardant de la mélodie que les éléments essentiels.

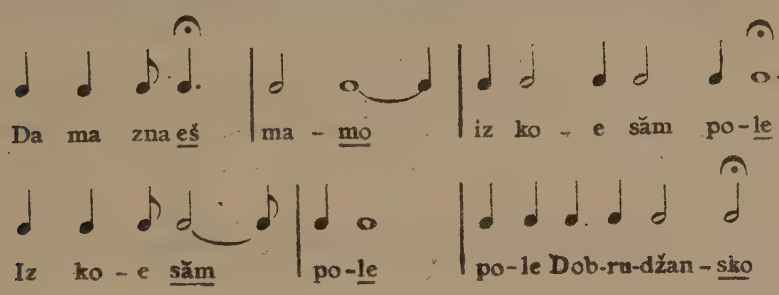
Considérons la chanson *Da ma znaeš, mamo* (Stoin, p. 32, n° 39) :



(1) « ...Takiva să bezmenzurnite pesni v koito čuvstvoto na muzikalna simetričnost e slabo vloženo », Stoin. *op. cit.*, p. 38.

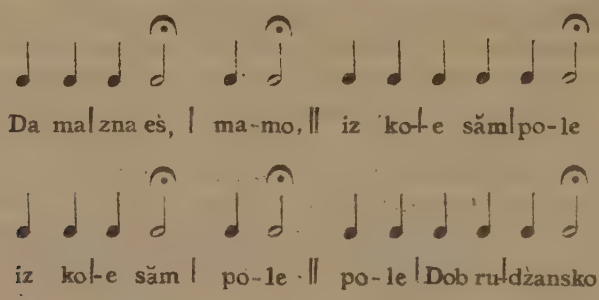
(2) Bovet, « La liberté relative du rythme dans le chant grégorien » dans le *Compte rendu du premier Congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 13.

Dans cette mélodie, les points importants sont les valeurs prolongées, c'est-à-dire celles que le chanteur a jugé nécessaire de souligner en les allongeant *ad libitum*. Autour d'une syllabe sont groupées plusieurs notes : la valeur de la totalité du groupe en sera indiquée par une seule note dans le schéma rythmique de la chanson. La durée de chaque valeur dépend soit du goût, soit de l'instinct musical du chanteur, soit aussi des sentiments qui l'inspirent au moment de l'interprétation. Cependant, si le chanteur exécute la même chanson plusieurs fois, on remarquera qu'il allonge invariablement les notes correspondant aux mêmes syllabes : la durée des notes servant d'ornement mélodique ainsi que des notes correspondant aux autres syllabes peut varier, mais elle ne dépasse jamais celle des notes placées sur les syllabes essentielles. Ce sont les syllabes finales des subdivisions du vers qui servent de jalons entre les différentes parties. La chanson ci-dessus, telle qu'elle a été notée par M. Stoin, présentera, après avoir subi une stylisation rythmique, le schéma suivant :



Bien que la notation de M. Stoin ne soit qu'approximative, le schéma rythmique de cette chanson n'est pas aussi « asymétrique » qu'il le pense. Ce schéma est composé de deux demi-périodes qui ont une structure analogue : dans chacune d'elles la quatrième, la sixième et la douzième syllabes sont plus longues que les autres. Mais comme, d'une part, le chanteur est libre de s'arrêter sur les syllabes allongées aussi longtemps qu'il veut, et que, d'autre part, les autres syllabes ont une durée variable, nous devons nous contenter d'indiquer, dans le schéma, les valeurs des premières par une note surmontée d'un point d'orgue et celle des secondes par une note dont la valeur correspond aussi exactement que possible à celle que lui a donnée le chanteur. Bien entendu, toutes ces notes n'au-

ront que des valeurs relatives et pourront varier infiniment. Nous nous en servirons seulement pour indiquer la longueur ou la brévité des syllabes. De sorte que le schéma ci-dessus pourra s'écrire ainsi :



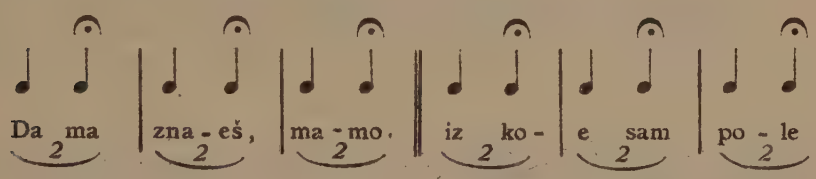
Dans ce schéma, comme dans celui qui le précède, il est facile de voir que l'allongement a lieu toujours sur la quatrième, la sixième et la douzième syllabes de chaque vers (nous sommes en présence d'un dodécasyllabe divisé par la césure en deux hexasyllabes). Les syllabes allongées sont les syllabes finales des membres et des hémistiches. A chaque demi-période de la mélodie correspond un vers du texte, et, les deux demi-périodes étant constituées par des rythmes à peu près semblables, toute la chanson procède du simple rythme suivant :

lequel se répète autant de fois que la chanson contient de vers. Chaque hémistiche étant composé de trois membres bi-syllabiques :

Da ma | znaeš | mamo || ot ko- | e săm | pole

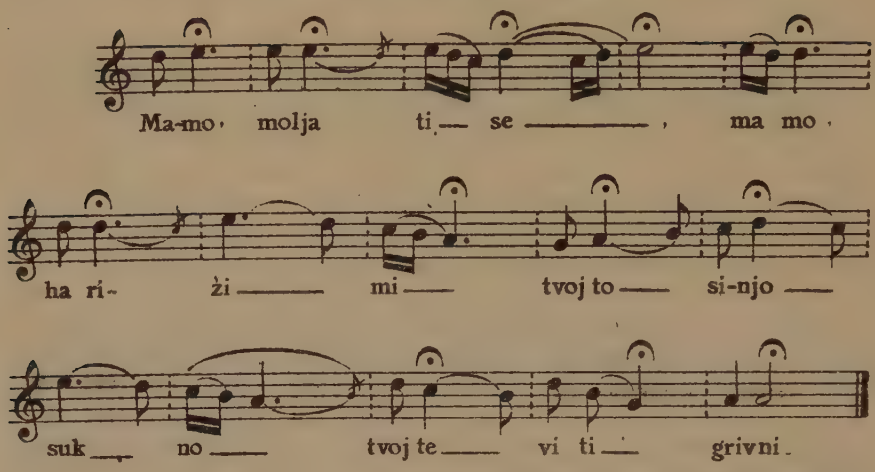
il est aisé de constater que les deux derniers membres du premier hémistiche sont nettement différenciés dans le rythme de la mélodie par l'allongement de leurs syllabes finales, tandis que le premier membre du premier hémistiche et les deux premiers du second hémistiche ne le sont pas. Pourtant, si l'on observe attentivement

la mélodie, même telle qu'elle est notée par M. Stoin, on verra, dans la première demi-période, que les notes correspondant aux syllabes finales des deux premiers membres du second hémistiche sont plus longues que les notes correspondant à leurs syllabes initiales et que, dans le premier hémistiche, la note correspondant à la syllabe finale du premier membre est supérieure en durée à la note correspondant à la syllabe initiale du membre suivant. La seconde période du schéma rythmique ne devrait être qu'une imitation plus ou moins exacte de la première. Or, comme rien ne nous autorise à croire que la notation de M. Stoin est intangible (surtout dans le cas d'un rythme *ad libitum*), il est fort probable que la tendance à allonger les syllabes finales subsiste également dans les membres non-différenciés. Il arrive parfois que ce soit à dessein que l'aède ne différencie pas certains membres, soit pour produire des effets rythmiques particuliers, soit pour éviter la monotonie. Si, par exemple, tous les membres du vers de la chanson ci-dessus étaient mis en relief par le rythme de la mélodie, le schéma de cette chanson aurait pris la forme :



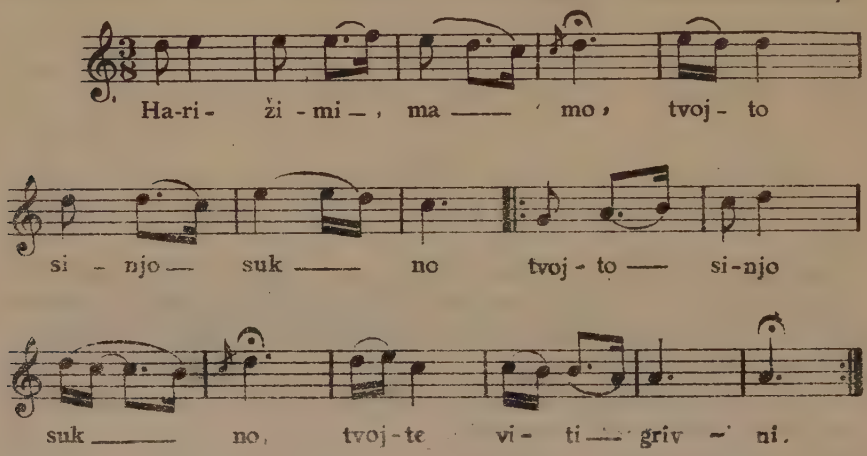
Cependant l'aède jouit d'une assez grande liberté d'interprétation (jusqu'à donner parfois l'impression d'improviser), qui lui permet d'éviter l'uniformité rythmique tout en observant les fins des vers et de leurs subdivisions.

Le cas est analogue de la chanson *Mamo mola ti se*, dont le vers est également un dodécasyllabe :

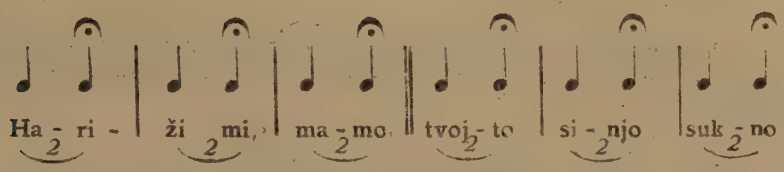


Chantée par T. Jurukov de Panagjurište

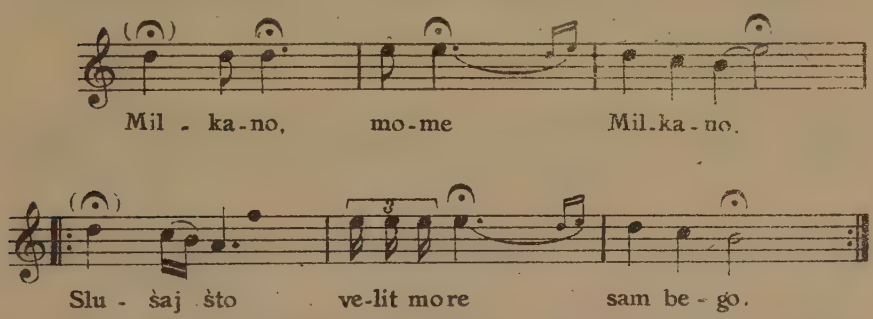
La même chanson a été entendue par M. D. Hristov dans une autre région et notée de la manière suivante (Jankov, p. 48, n° 150) :



Bien que la différence entre les deux formes de cette chanson soit assez grande, nous devons constater, cependant, que les valeurs allongées se situent sur les mêmes syllabes dans les deux cas : c'est toujours la dernière syllabe du membre métrique qui est mise en relief par un allongement. Pour les deux chansons on pourrait donc écrire finalement le schéma rythmique suivant :

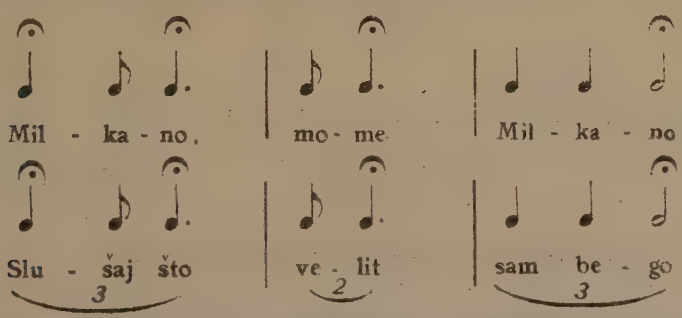


Considérons une autre chanson de rythme libre :



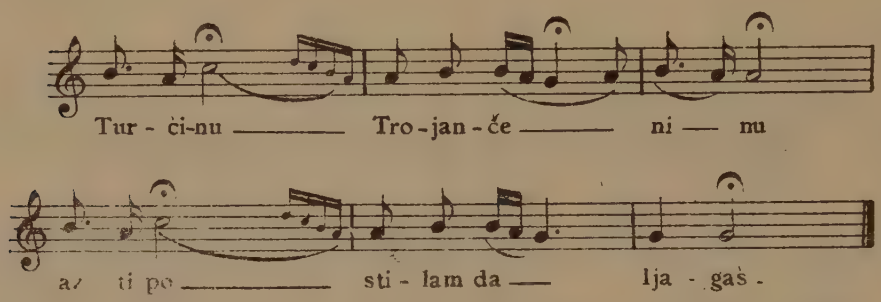
Chantée par Anton Popivanov de Panagjurište

En éliminant, dans la seconde demi-période, le mot *more* qui ne fait fonction que d'ornement, nous aurons le schéma suivant, composé de deux demi-périodes de structure semblable :



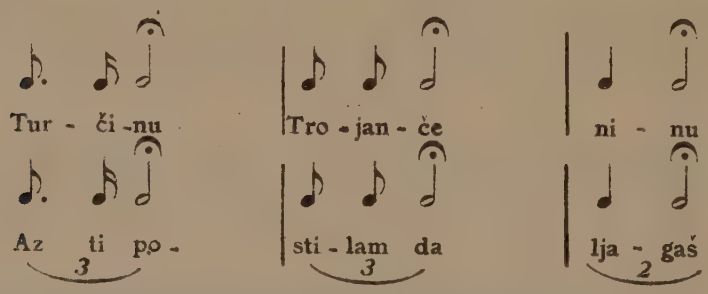
Chaque demi-période de ce schéma met en évidence les trois membres métriques qui constituent le vers correspondant. Il est aisé de voir que la syllabe finale de chaque membre est affectée d'un allongement libre, qui lui donne une valeur supérieure à celle des autres syllabes.

La délimitation des membres bi- et trisyllabiques par le rythme de la mélodie est plus frappant encore dans la chanson *Turčinu Trojančeninu :*



Chantée par Neno Ilčev de Panagjurište.

Après une première simplification nous pouvons formuler ainsi le schéma rythmique de cette chanson :



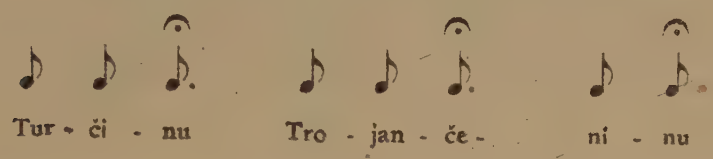
Le vers correspondant est un octosyllabe de la forme

— — — | — — — | — —

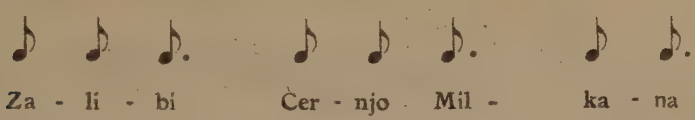
et la syllabe finale de chaque membre est marquée par un point d'orgue sur la note correspondante de la mélodie.

Une dernière simplification, procédant de ce que cette mélodie

se chante *ad libitum* et que le point d'orgue peut en augmenter les valeurs d'une manière indéterminée, donnera le schéma suivant :

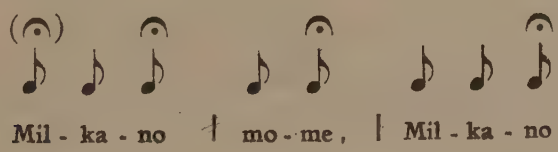


Ce schéma présente une analogie frappante avec celui de la chanson *Zalibi Černjo Milkana* (analysée à la p. 243) :



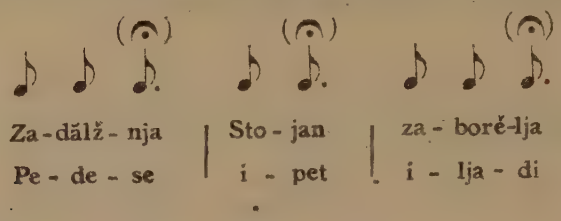
Cette constation est importante. Elle nous montre, en premier lieu, que *le principe de la formation des parties de la mélodie en fonction des subdivisions du vers est général;* en second lieu, elle appelle notre attention vers les formes rythmiques qui rétablissent la continuité entre les mélodies « mesurables » et celles de rythme libre ou « oratoire ».

En effet, la chanson *Milkano* (analysée ci-dessus, p. 273) peut également être représentée par le schéma suivant (dans lequel on ne tient compte que des valeurs longues et brèves sans marquer leurs durées exactes) :



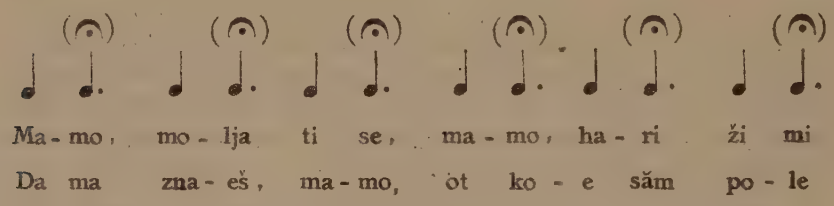
Si nous comparons ce schéma avec le rythme fondamental du groupe métrique composé des mesures $7^a/16 + 5^a/16 + 7^a/16$ qu'on trouve dans le schéma de la chanson *Zadălžnja Stojan, zaborčlja* (analysée

à la p. 329), nous constaterons, ici également, une analogie frappante :



La différence de détail qu'il y a entre ces deux schémas s'efface devant l'identité de principe : c'est une seule et même loi qui régit leur structure. Cette loi s'étend jusqu'au domaine de la versification et de la chorégraphie populaires.

Les deux chansons *Da ma znaeš, mamo* et *Mamo molja ti se,* citées plus haut, ont des schémas analogues à celui d'une mélodie à 5a/16 ou 5a/8 :

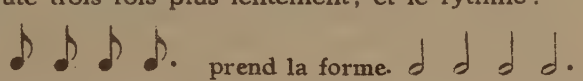


Il nous semble inutile d'invoquer d'autres exemples. Ceux qui ont été donnés sont suffisants pour montrer la parenté entre les chansons à rythme libre et celles de rythme mesurable. Il suffit de donner une exécution plus ou moins libre à la mélodie en $\frac{7^a+7^a+5^a}{16}$, à celle à 5a/8 ou à celle à $\frac{7^a+5^a+7^a}{16}$, pour que cette mélodie se transforme en une mélodie à rythme oratoire. *Dans les deux catégories de chansons l'effet rythmique est produit par l'allongement des mêmes syllabes du vers.* Si les valeurs rythmiques ainsi obtenues sont susceptibles d'être soumises à une unité de temps commune, nous nous trouvons dans la catégorie des mélodies mesurables. Si au contraire les valeurs composant les mélodies échappent totalement à cette unité, c'est qu'elles appartiennent à la catégorie des

chants libres, appelés par les musiciens bulgares « chants sans mesure ». Il est fort probable que c'est de cette dernière catégorie que sont issues les mélodies mesurables et que la normalisation de leur durée a été rendue nécessaire lorsque ces mélodies devaient être exécutées à plusieurs voix simultanément ou bien dansées par plusieurs danseurs. De là est né le besoin de mesurer le temps par des unités communes.

La phrase musicale

Nous avons vu que, lorsque la vitesse d'exécution diminue, la mesure commence à se confondre avec la phrase musicale. Ainsi, la mesure à 9a/16 devient un membre de phrase, 2/4 + 2/4 + 2/4 + 3/4 si on l'exécute trois fois plus lentement; et le rythme :



Les mêmes lois qui régissent la formation des mesures régissent également celle des phrases musicales. Les nombreux exemples donnés dans les chapitres XVI et XVII viennent confirmer cette constatation.

La phrase musicale étant définie par l'étendue du vers, de l'hémistiche ou du couplet, la nécessité de bien connaître les lois de la versification populaire pour discriminer exactement la structure des mélodies nous apparaît encore une fois. De même que la syllabe sert à grouper les temps premiers pour en former un temps battu (binaire ou ternaire), de même le membre métrique sert à grouper les temps binaires et ternaires pour en former une mesure plus ou moins complexe; c'est de la même façon que le vers (et souvent l'hémistiche) sert à grouper les mesures et à délimiter les phrases musicales. Pourtant, les mesures qui constituent la phrase musicale peuvent être de longueur différente, comme les mesures hétérogènes sont composées de temps battus inégaux.

Influencés par les écoles de l'Occident, certains musiciens ont essayé de modifier les parties de quelques mélodies, pour les subordonner aux lois de la carrure (1). Cependant cette modification a été démasquée par le fait même que les danses correspondant à ces

(1) Cf. D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, pp. 10 et 11.

mélodies étaient composées de périodes chorégraphiques de dix mesures (et non pas de huit) sur lesquelles une falsification analogue ne pouvait avoir de prise. L'impossibilité de soumettre ces rythmes chorégraphiques aux lois de la carrure fit que ces danses continuèrent à garder leur singularité rythmique jusqu'à nos jours, mais, lorsqu'elles sont exécutées sur des mélodies tronquées par des musiciens non avertis, il s'en suit une sorte de désordre rythmique. Cet exemple suffit à nous montrer les précieux services que la chorégraphie populaire peut rendre à ceux qui désirent retrouver le rythme original de la mélodie dans laquelle phrases musicales et figures chorégraphiques sont intimement liées.

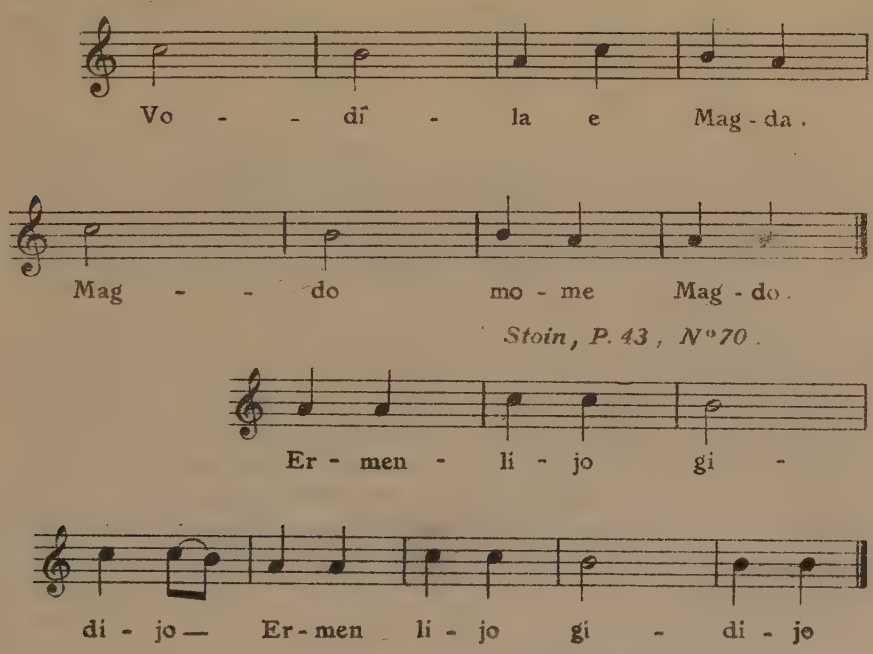
Très fréquemment la chanson populaire représente une période musicale formée de deux phrases; de son côté chaque phrase musicale est constituée par deux membres de phrase (ou davantage). Les phrases (ainsi que leurs membres) sont souvent de longueurs inégales. La constitution de la période et de la phrase musicale est donc analogue à celle de la mesure. L'inégalité des deux parties s'obtient: 1° soit par l'augmentation du nombre des mesures dans l'une des phrases (le plus souvent dans la seconde); 2° soit par une modification de la structure même des mesures dans l'une des phrases; 3° soit par les deux procédés simultanément employés (c'est-à-dire en modifiant en même temps le nombre et la structure des mesures dans la seconde phrase musicale)

La fin de la phrase et de la période musicale est marquée aussi bien par la fin du vers ou de l'hémistiche correspondants que par une cadence tonale à laquelle le plus souvent vient se joindre une cadence rythmique. Cette dernière est constituée par une figure rythmique qui contient généralement des valeurs plus longues que dans les mesures précédentes et qui donne l'effet d'une « fin ». Le peuple se sert de plusieurs sortes de conclusions (cadences) rythmiques. L'une des plus fréquentes consiste à marquer par un point d'orgue la note finale de la phrase musicale (comme exemple, voir la chanson *Sănja sănuvah, mane mo,* donnée à la p. 93).

Dans le cas des mélodies à 2/4 la cadence la plus fréquente est formée par la figure :

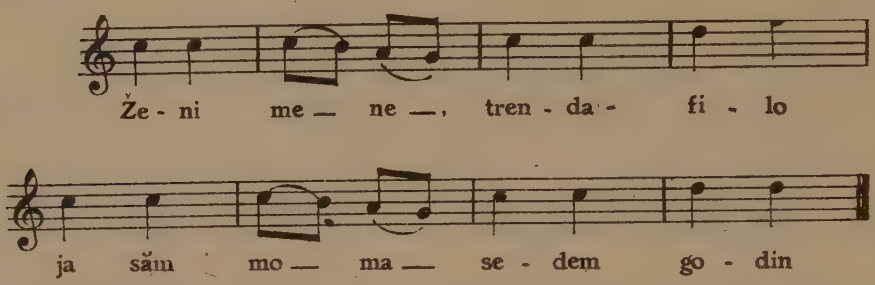
L'effet final est renforcé si ces trois notes sont sur le même degré de l'échelle (voir les chansons *Trăgnala mi e, Oj Stano, Stano, Trănčice le bajnova*, etc., données dans les chapitres XXI et XXIIde la troisième partie).

Parfois la note plus longue peut être déplacée et se trouver soit devant la dernière, soit devant l'avant-dernière des notes brèves de la mélodie, soit même devant trois ou même quatre notes brèves finales, de sorte que la chanson se termine non pas, comme d'habitude, par une note allongée, mais par une, deux, trois ou quatre notes plus brèves que celle-ci, sans que cela diminue l'impression finale. Exemples :



La figure :

qui se trouve à la fin de la phrase ou de la période musicale, prépare soit l'enchaînement de la phrase suivante, soit la répétition de la même phrase ou de la même période. Voici une mélodie dont la cadence rythmique contribue, en même temps que sa conclusion mélodique, à évoquer le commencement (Stoin, p. 59, n° 124) :



L'impression d'achèvement, que donne ce genre de fin de phrase musicale, est renforcée encore par les syllabes finales du vers ou de l'hémistiche correspondant. Ces syllabes sont, comme nous l'avons vu, d'une importance métrique considérable. En outre, le commencement et la fin d'une phrase musicale coïncident exactement avec le commencement et la fin du vers ou de l'hémistiche correspondant. En d'autres termes, une phrase musicale remplit exactement les cadres d'un vers ou d'un hémistiche. Toutes les mélodies vocales citées dans cet ouvrage peuvent servir d'exemples de cette loi.

En ce qui concerne la danse, *le changement de sens, de direction, de figure chorégraphique, ou encore la répétition d'une figure quelconque de cette danse sont autant de faits susceptibles de marquer les limites de la phrase ou de la période chorégraphique* (lesquelles doivent coïncider avec la phrase et la période musicale correspondante).

CHAPITRE XIX.

APERÇU SUR LA CHORÉGRAPHIE POPULAIRE BULGARE.

La notation des danses populaires. — Signes chorégraphiques arbitraires. — Pas sautillés, tapotements. — Concrétisation des rythmes musicaux et verbaux au moyen des mouvements chorégraphiques. — Cohésion entre la poésie, la musique et la danse dans l'art populaire. — Répercussion du vers et de ses subdivisions dans le rythme chorégraphique. — La mesure musicale battue au moyen des mouvements de la danse. — Utilisation du rythme chorégraphique pour l'analyse des mélodies populaires.

Au début de ce chapitre nous jugeons utile de donner un tableau des signes arbitraires chorégraphiques qui seront employés afin d'éviter les répétitions fastidieuses dans la description de chaque mouvement du corps. Loin de vouloir faire un traité de chorégraphie populaire, nous ne donnerons ici que les signes des positions corporelles les plus importantes, en nous limitant presque exclusivement à la description des mouvements des pieds.

Dans la chorégraphie populaire bulgare, on distingue trois mouvements fondamentaux pour les pieds : les pas, les sautillés et les tapotements (1). Nous inscrivons les signes chorégraphiques pour les positions des pieds des deux côtés d'une ligne horizontale au-dessous de laquelle est écrit le rythme de la mélodie correspondante.

Les signes des positions du pied droit sont placés au-dessus de la ligne, ceux du pied gauche au-dessous. La direction et le sens du mouvement du pied sont marqués par une courte flèche que nous

(1) Cf. A. Drumev, *Bălgarski narodni hora*, Sofia, 1929, p.

avons réduite pour les demi-pas et doublée pour les pas doubles.

Voici les pas normaux : Pied droit / Pied gauche

puis les demi-pas : Pied droit / Pied gauche

et enfin les pas doubles : Pied droit / Pied gauche

Autres signes :

Pas normal en avant :

Pas normal en arrière :

Pas normal à droite :

Pas normal à gauche :

Pas normal en avant et à droite :

Pas normal en arrière et à droite :

Pas normal en arrière et à gauche :

Pas normal en avant et à gauche :

Le pied droit croisé devant le pied gauche : P. d. ou / P g

Le pied droit croisé derrière le pied gauche : P. d. ▲ / P. g.

Le pied gauche croisé devant le pied droit : P. d. / P. g. ▼ ou ➤

Le pied gauche croisé derrière le pied droit : P. d. / P. g. ▲

Le pied gauche rejoint le pied droit : P. d. / P. g. ●

Le pied droit rejoint le pied gauche : P. d. ● / P. g.

Pas sur place : ▌

Sautillé sur place : ✚

Sautillé en avant : ▲ Sautillé en arrière : ▼ etc...

Sautillé du pied droit croisé devant le pied gauche : P.d. ▼ ou ◄ / P.g.

Sautillé du pied droit croisé derrière le pied gauche : P. d. ▲ / P. g.

Sautillé du pied gauche croisé devant le pied droit : P. d. / P. g. ▼

Sautillé du pied gauche croisé derrière le pied droit : P. d. / P. g. ▲

Changement simultané des deux pieds — le pied droit en arrière et le pied gauche en avant : ▼ / ▲

Changement simultané en sens inverse : ▲ / ▼

Tapotement sur place : •|•

Tapotement en avant par le talon : ↑

Tapotement en arrière par la pointe : ↓

Tapotement du pied droit sur le pied gauche : P. d. ←• / P. g.

Tapotement du pied gauche sur le pied droit : P. d. / P. g. ←•

Accroupissement : P. d. / P. g. ↓

Redressement : P. d. / P. g. ↑

Le pied soulevé en l'air et en avant : ∧

Le pied soulevé en l'air et en arrière : ∨

Les signes entre parenthèses représentent des mouvements légers, presque imperceptibles.

Les nombreux rythmes musicaux que nous avons étudiés ailleurs prennent naturellement une forme plus concrète lorsque, par l'intermédiaire des danses qui leur sont propres, ils s'incorporent dans des mouvements chorégraphiques. Ces considérations ont provoqué la nécessité de battre la mesure. Les mouvements rythmiques des pieds, des mains et du corps pendant la danse représentent une sorte de battue grâce à laquelle les chanteurs ou les joueurs s'orientent dans le rythme de la mélodie qu'ils exécutent. Mais les danseurs subordonnent également leurs mouvements corporels aux rythmes qui leur sont fournis, de sorte que l'entr'aide est réciproque.

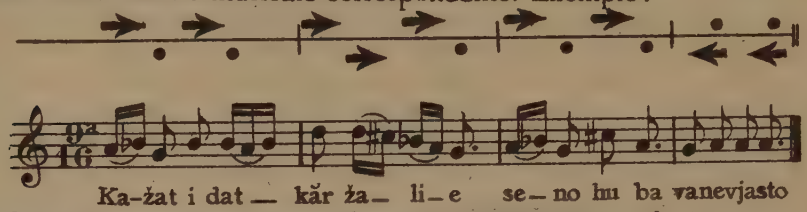
Le rythme à la fois poétique, musical et chorégraphique d'une chanson populaire est une trinité si cohérente qu'il serait insuffisant d'étudier le rythme musical sans tenir compte des deux autres élé-

ments. Les trois arts musicaux sont unis en une synthèse parfaite par ce lien organique qui est leur rythme commun. La cohérence entre les éléments de ces trois arts est réalisée par le fait qu'on a adopté la même unité de temps pour mesurer les valeurs rythmiques dans chacun d'eux : la longueur des syllabes, la durée des césures, les valeurs musicales et chorégraphiques sont toutes des multiples d'une même unité de durée : le temps premier. L'union entre ces trois arts est plus intime dans les mélodies populaires qui se chantent (avec ou sans accompagnement d'instruments) et se dansent simultanément : l'exécutant est en même temps danseur, musicien et chanteur. Cela est particulièrement caractéristique pour certaines mélodies vocales qui s'exécutent en chœur : les jeunes gens chantent et dansent en même temps, soumis qu'ils sont tous au même rythme. Très souvent l'élément dramatique est également représenté : les mouvements de la danse symbolisent alors une action dramatique ; à ce genre se rattachent les nombreux jeux rythmiques accompagnés de chant.

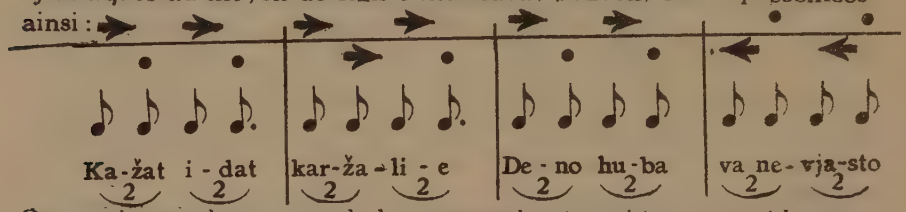
Mais le lien entre les trois arts s'étend plus loin encore. Nous savons que chaque phrase chorégraphique est composée de membres de phrase et que chaque membre de phrase se subdivise en quelques motifs ou mesures chorégraphiques. Mais la phrase musicale est également constituée par des membres de phrase qui, à leur tour, se composent de mesures musicales. Or, comme la musique et la danse sont subordonnées l'une à l'autre, chaque mesure musicale d'une mélodie populaire coïncide avec la mesure chorégraphique correspondante ; chaque membre de phrase musicale coïncide avec le membre de phrase chorégraphique, et chaque phrase musicale épouse la phrase chorégraphique. Mais, comme nous le verrons aux chap. XXII et XXIII, la mesure musicale représente le plus souvent un fragment de vers (membre métrique ou hémistiche) dans lequel chaque syllabe a pris la durée et la hauteur définies du son correspondant. D'une manière analogue, la phrase musicale est le développement rythmique et mélodique d'un vers. Donc, la mesure et la phrase chorégraphiques étant soumises respectivement à la mesure et à la phrase musicales, ces deux éléments de la danse sont subordonnés également au vers et à ses subdivisions (hémistiches, fragments et membres).

Très fréquemment, les durées rythmiques qui constituent la

mesure chorégraphique représentent les valeurs du rythme fondamental de la mesure musicale correspondante. Exemple :

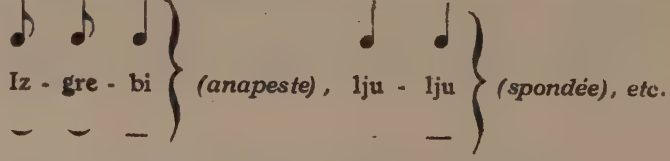


Les durées chorégraphiques ci-dessus, exprimées par des valeurs rythmiques au moyen de signes musicaux, peuvent être représentées ainsi :



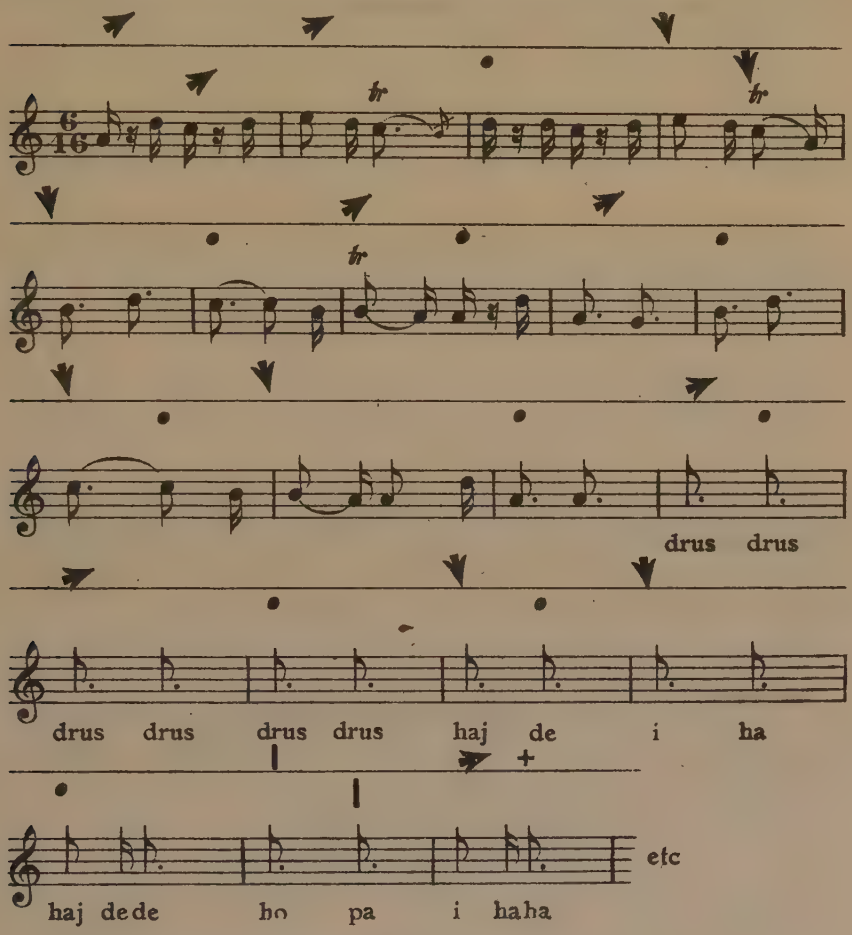
On y voit que chaque pas de la mesure chorégraphique coïncide avec une syllabe de l'hémistiche et avec une note du rythme fondamental de la mesure musicale ; de même, chaque mesure chorégraphique coïncide avec un hémistiche tétrasyllabique de l'octosyllabe correspondant. Mais le lien entre le geste chorégraphique et la parole apparaît d'une façon plus parfaite encore et parfois sans l'intermédiaire de la musique. Ce phénomène peut être observé dans certaines danses d'où la mélodie est par instant complètement absente. Dans ce cas, c'est sur le rythme des paroles scandées que s'effectuent les mouvements chorégraphiques. Ces mots sont très souvent sans aucune signification ni sens logique. Souvent, ils se répètent pendant quelques mesures, et leurs syllabes s'allongent ou se raccourcissent suivant le rythme de la danse. Voici quelques-uns de ces mots : *hop, hop, hop* (répété plusieurs fois) ; *kop-ni, izgre-bi ; lju-lju ; drus-drus ; hajde ; hajde-de ; hopa ; klekni ; grebni ; vlači-kuče-koleno*, etc. (1).

Les danseurs prononcent ces mots d'une façon strictement rythmique et sans entonner aucune mélodie. Parfois la scansion de ces formules verbales évoque l'impression d'anciens pieds métriques, par exemple :



(1) La plupart de ces mots sont notés à Kostin Brod et exécutés (dansés et scandés) par N. Vlăčkov.

Chaque syllabe est émise simultanément avec le geste correspondant de la mesure chorégraphique. Après avoir dansé un certain temps sur le rythme d'une mélodie vocale, il n'est pas rare de voir les danseurs cesser de chanter et continuer à danser en prononçant ces formules verbales soit sur les mêmes figures chorégraphiques, soit sur des pas nouveaux, mais toujours dans le même rythme.



(1) Cf. Th. Reinach, *La musique grecque*, pp. 72 et suiv.

Ici la rythmique se confond avec la métrique, comme cela paraît avoir eu lieu à l'origine dans l'art grec (1).

L'union intime entre la poésie, la musique et la danse dans l'art populaire peut être utilisée avec profit pour l'analyse rythmique de certains passages douteux soit dans la mélodie, soit dans les vers, soit dans les figures chorégraphiques. Ainsi plusieurs musiciens bulgares confondent le rythme fondamental

de la mesure à 11b/16 avec celui de la mesure à 9a/16 :

La confusion entre ces deux mesures a lieu surtout dans le cas où la première apparaît sous la forme :

et la seconde sous la forme :

Cependant tous ces rythmes ne se dansent pas de la même façon. Les mélodies qui contiennent 5 pas dans la mesure ne sont pas à 9a/16, mais à 11b/16, ce qui se voit par d'autres mélodies instrumentales qui se dansent de la même façon et dont les valeurs rythmiques sont divisées en temps premiers. Il faut donc écrire :

au lieu de :

(1) Voir A. Drumev, *Bălgarskite narodni hora*, Sofia, 1929, p. 38.

La chorégraphie peut également nous orienter dans la recherche des mélodies authentiques dont les nombreuses variantes ont été plus ou moins déformées par des chanteurs qui manquaient de sentiment rythmique. Très souvent ces variantes diffèrent non seulement par les ornements mélodiques, mais aussi par le nombre des mesures dans la phrase musicale. Le musicographe ne sait pas quelle variante est la plus authentique. Dans ce cas la chorégraphie est l'arbitre indiqué : nous serons amenés à abandonner les variantes dont le rythme contredit celui de la danse, et nous adopterons la mélodie qui a la même structure rythmique que la danse. Si, par exemple, la phrase chorégraphique est composée de trois mesures, elle ne peut pas s'exécuter sur une mélodie dont la phrase musicale est composée de quatre mesures, et vice-versa.

De pareilles observations ont amené M. D. Hristov à la conclusion que la mélodie *pajdušką*, notée par lui-même, n'est pas authentique, car la demi-période de la mélodie est composée de 8 mesures tandis que la demi-période de la danse est composée de 10 mesures (1).

Dans les danses rythmiquement compliquées, le temps premier, qui est à la base de toutes les valeurs musicales, sert également à mesurer les durées des mouvements ou des positions corporelles. A partir d'un certain moment, au fur et à mesure que la danse devient de plus en plus effervescente, on peut observer un phénomène très caractéristique dans la musique populaire : le joueur commence à morceler le rythme de la mélodie en des valeurs de plus en plus brèves, et les danseurs augmentent le nombre des mouvements corporels ; enfin, chaque temps premier se trouve mis en évidence par une note spéciale de la mélodie, de sorte que celle-ci se transforme en une simple alternance de temps premiers. Le rôle de ceux-ci est de mesurer les valeurs rythmiques, très complexes, de la danse. Le phénomène de morcellement des mélodies est connu dans le peuple sous le nom de *drobene* ou *sečene*. Il donne l'impression d'un trémolo semblable à celui des instruments à plectron et en particulier de la mandoline. Ce trémolo remplace le métronome et sert à contrôler les durées exactes des valeurs chorégraphiques.

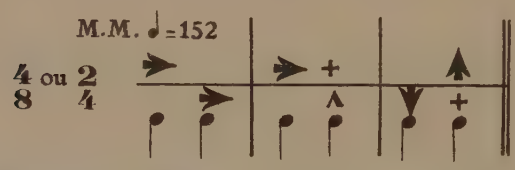
(1) Cf. D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 10.

CHAPITRE XX.

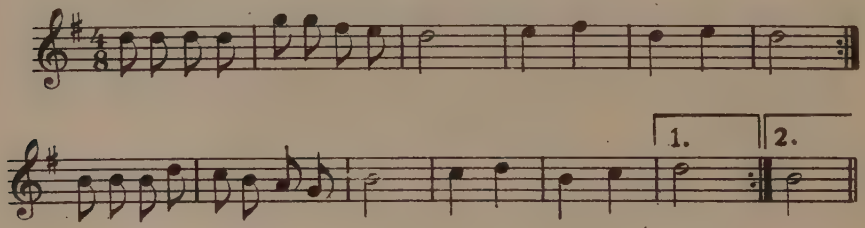
ÉTUDE DE QUELQUES DANSES POPULAIRES.

Danses dans les mesures à 2/4 ou 4/8. $\frac{5^a}{16}$, $\frac{6^b}{16}$, $\frac{7^a}{16}$, $\frac{8^a}{16}$, $\frac{8^b}{16}$, $\frac{9^a}{16}$, $\frac{5^a}{4}$, $\frac{11^b}{16}$ ou $\frac{2+2+3+2+2}{16}$, $\frac{12^b}{16}$ ou $\frac{3+2+2+2+3}{16}$, $\frac{13}{16}$, $\frac{14^a}{16}$ ou $\frac{5^a+9^a}{16}$, $\frac{7^b+7^b+11^b}{16}$, $\frac{9^a+9^a+5^a+9^a}{16}$. — Exemples chorégraphiques et musicaux.

Danses dans la mesure à 2/4 ou 4/8.



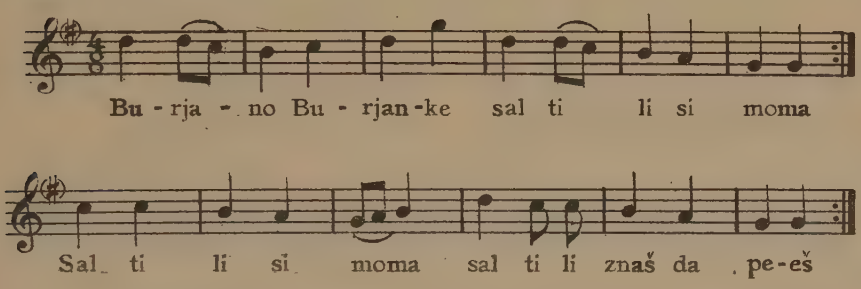
Cette danse est en usage dans la Bulgarie du Sud-Ouest. La phrase chorégraphique est composée de 3 mesures à 2/4. La mélodie suivante, qui a la même structure des phrases musicales, convient à cette danse :



Jouée par Penco Puštinakov de Panagjurište

La danse suivante, également à 2/4 ou 4/8, a les pas moins compliqués :

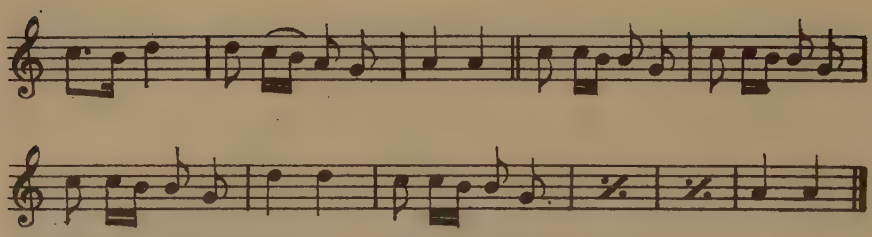
Mélodie correspondante :



(Chantée et dansée par Nevena Kosturkova, Panagjurište).

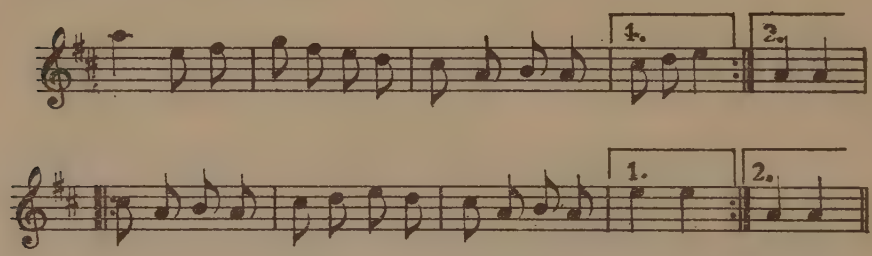
Et voici une danse dont les phrases chorégraphiques ne correspondent pas aux phrases musicales de la mélodie sur laquelle les jeunes gens exécutent habituellement cette danse, le *kasapsko horo :*

Cette danse a été dansée par Dotju Botev de Ajvadžik sur la mélodie suivante :



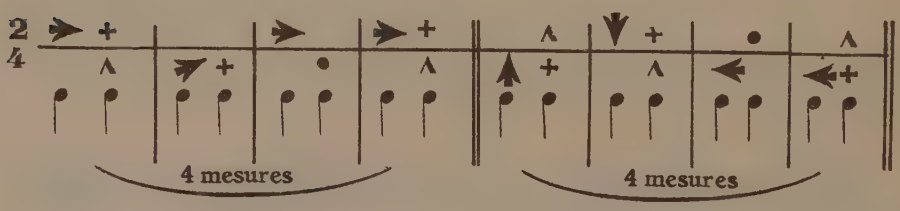
Ivan Topolov de Pleven a dansé la danse *Vlaško horo :*

sur la mélodie ci-dessous :



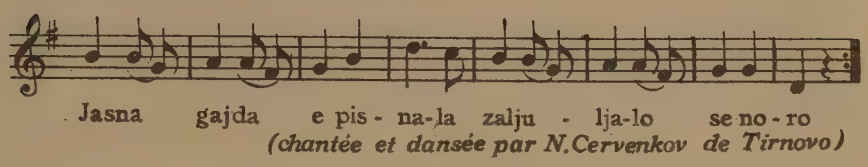
Jouée par Penčo Pustinakov de Panagjurište.

La danse *Svištovsko horo :*



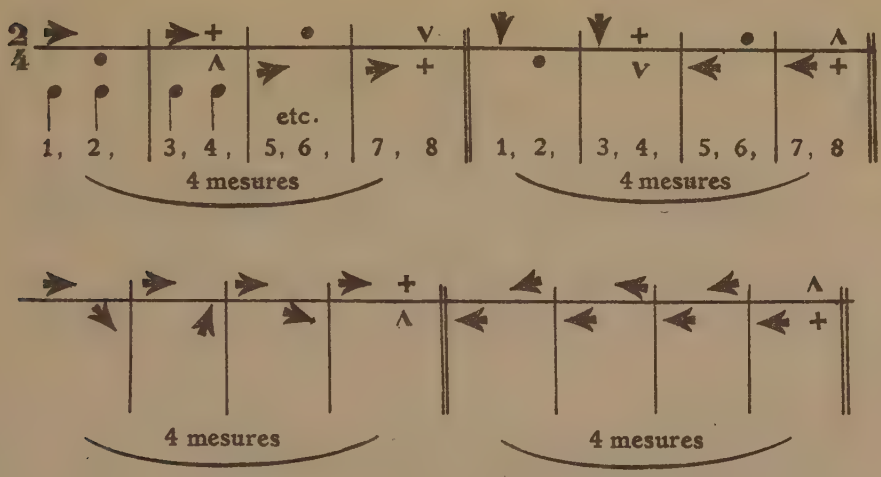
(très répandue dans la Bulgarie du Nord)

s'exécute sur la mélodie suivante :



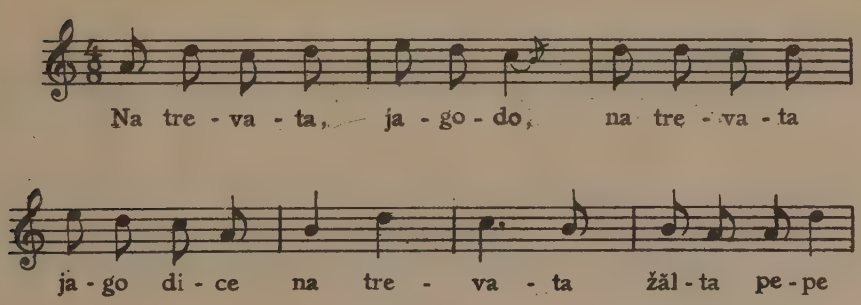
(chantée et dansée par N. Cervenkov de Tirnovo)

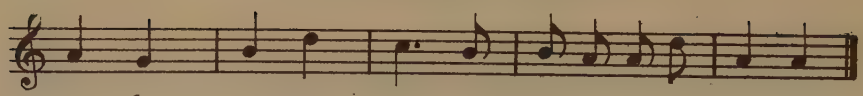
Voici une autre danse dans la mesure à 2/4 (*cf.* A. Drumev, *ibid.*, p. 19) :



(très répandue dans la Bulgarie du Sud)

Mélodie correspondante :

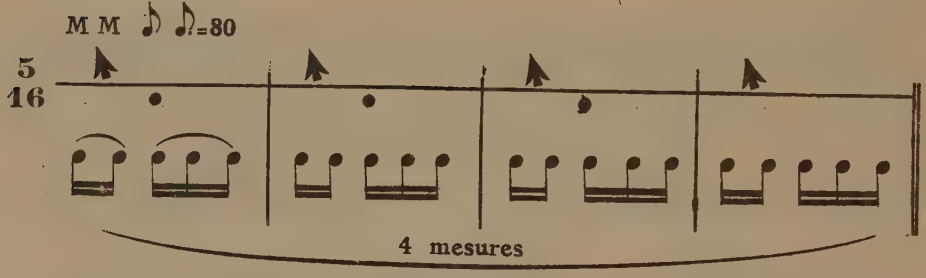


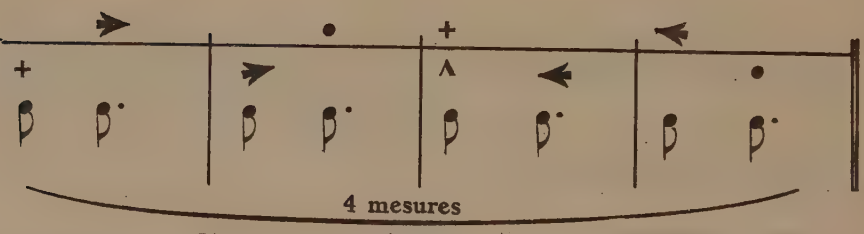


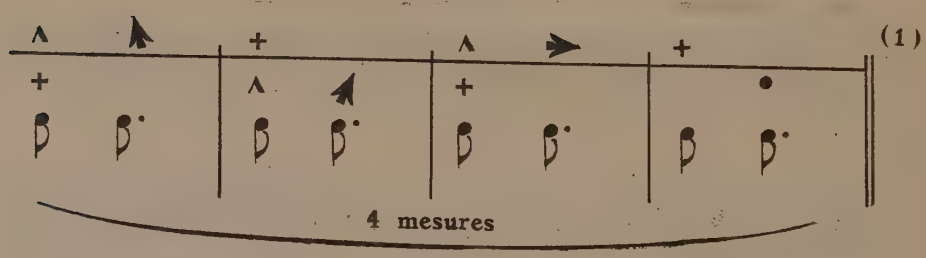
Chantée par Cana Bordelova de Panagjurište.

Danses dans la mesure à 5a/16

Pajduško horo :



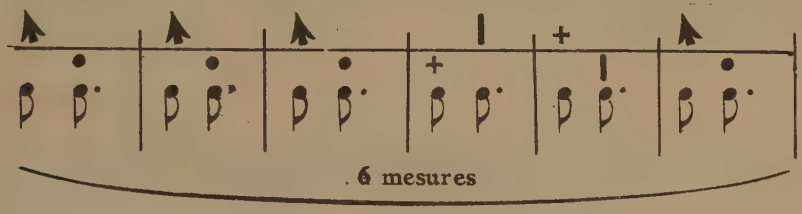


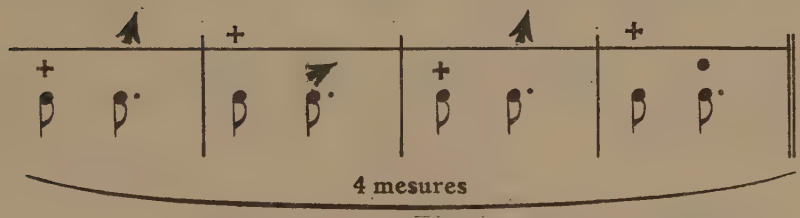


(1) Cf. Drumev p. 34.

Mélodie correspondante : (2)

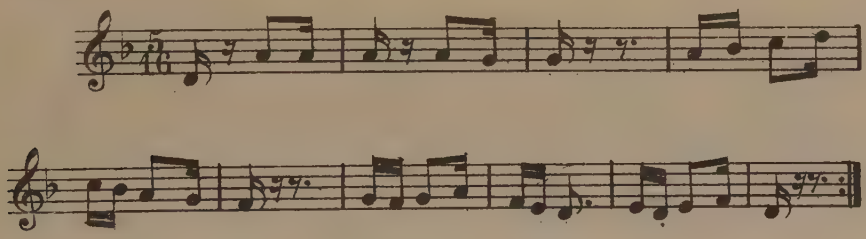
Voici une autre forme de la danse *Pajduško horo* [la période chorégraphique est composée de dix (6 + 4) mesures] :





(Dansée par Nev. Kosturkova de Panagjurište).

Mélodie adhérente :

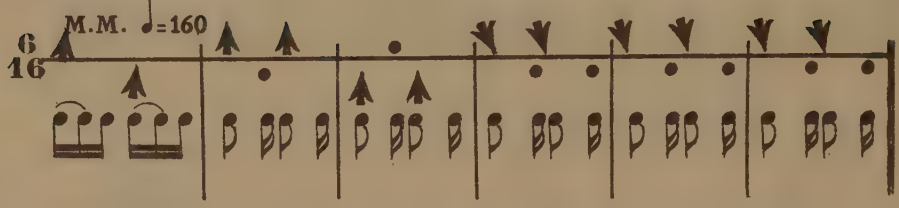


(D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 13, n° 205).

(1) D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 13, n° 85 .

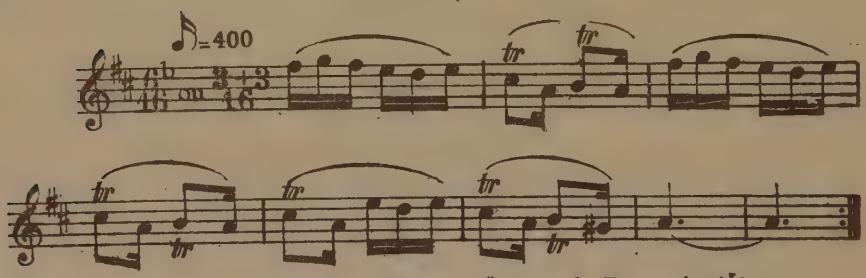
Danses dans la mesure à 6b/16

Pravata :



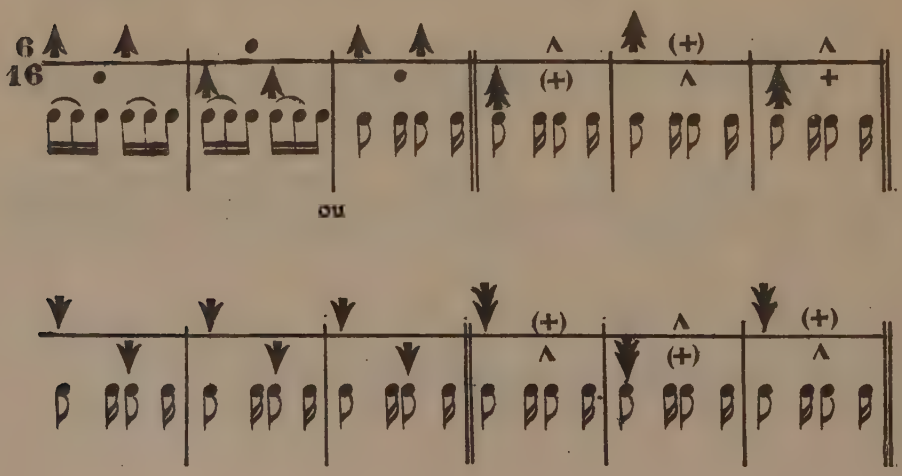
(Dansée par Slavka Vlajkova de Panagjurište).

Cette danse s'exécute sur la mélodie suivante :

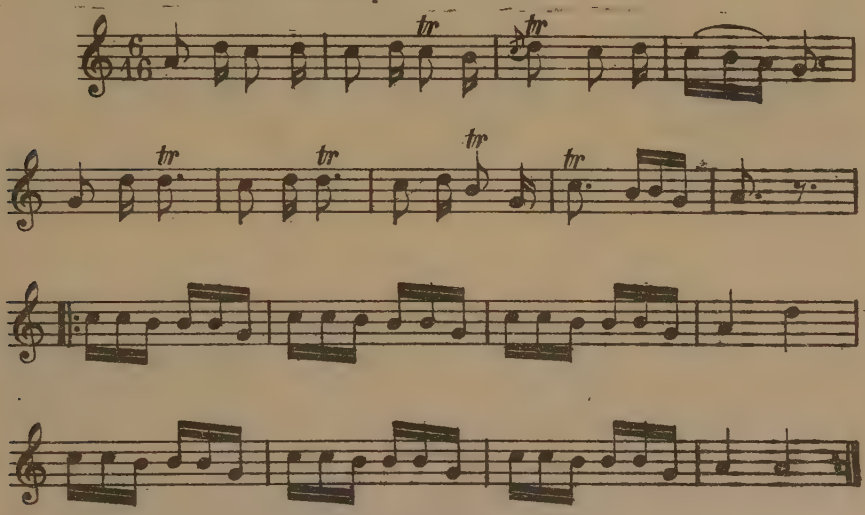


Jouée par Krum Sešanov de Panagjurište.

Belanska :

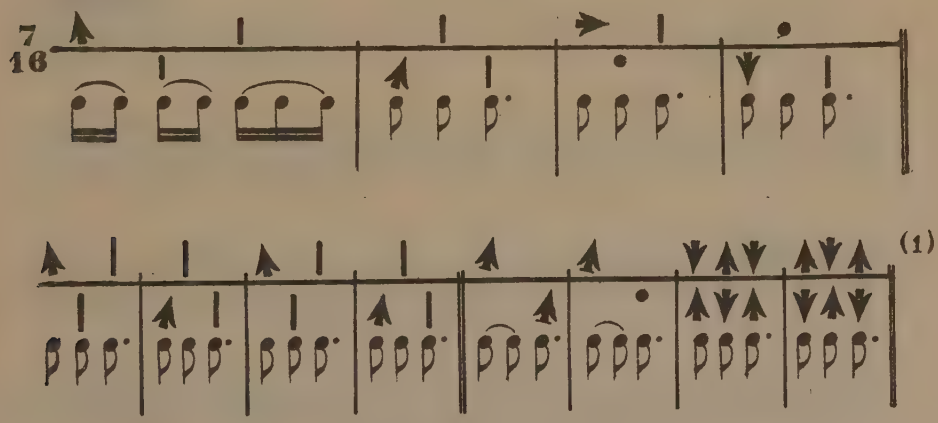


Cette danse a été exécutée par N. Vlăčkov de Kostin Brod sur la mélodie suivante chantée par lui-même :



Danses dans la mesure à 7a/16

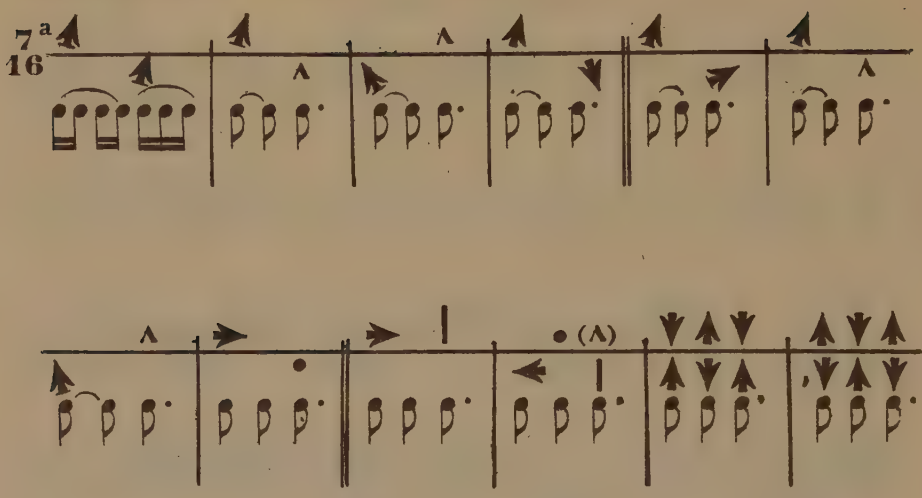
Răčenica :



Dansée par Botju Botev de Ajvadžik

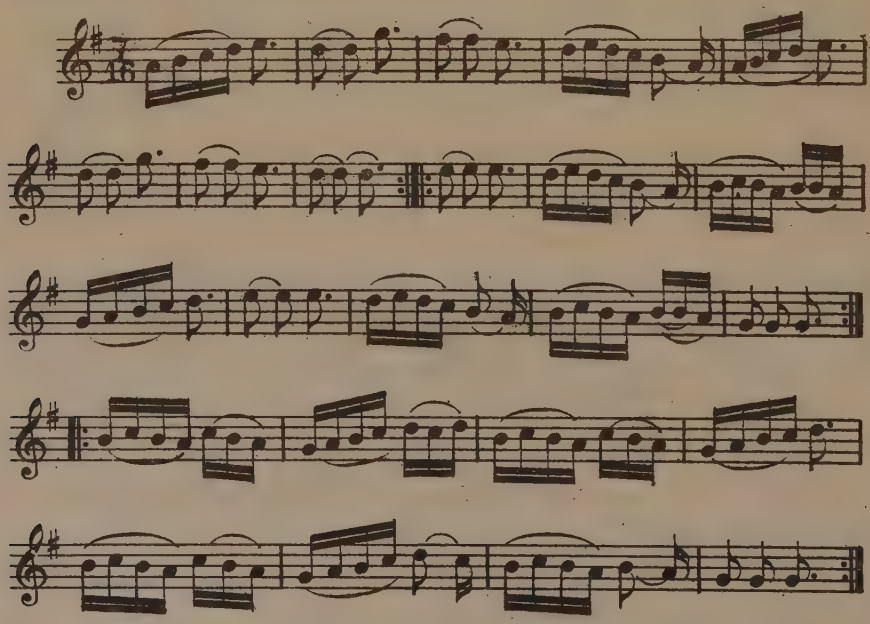
(1) Voir la mélodie donnée à la p. 105.

Vetrensko horo:



Dansée par Botju Botev de Ajvadžik

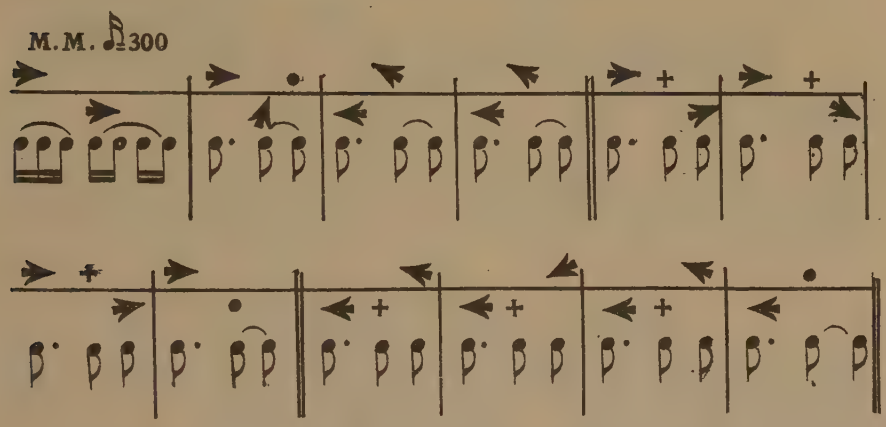
Mélodie correspondante :



(Jouée par Botju Botev de Ajvadzik)

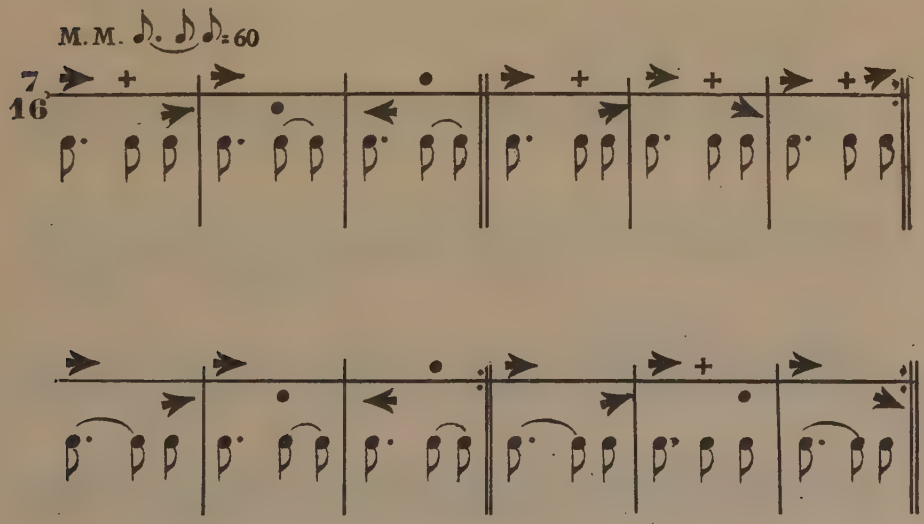
Danses dans la mesure à 7b/16

Horo macédonien :

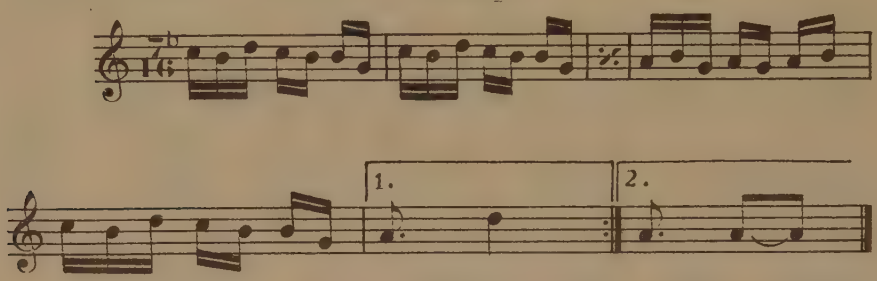


La phrase chorégraphique de cette danse est composée de quatre mesures (voir la mélodie correspondante à la p. 163).

En voici une autre dont la phrase chorégraphique se compose de 6 mesures :



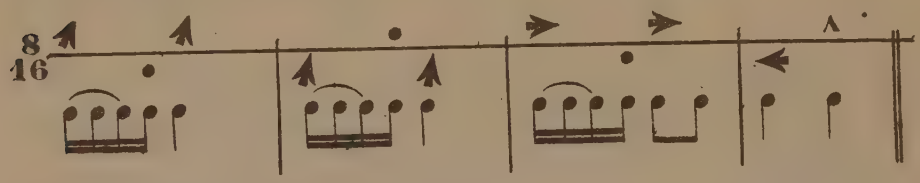
Cette danse a été dansée par N. Vlăčkov de Kostin Brod sur la mélodie suivante, chantée par lui-même :



Jouée par N. Vlăčkov de Kostin Brod.

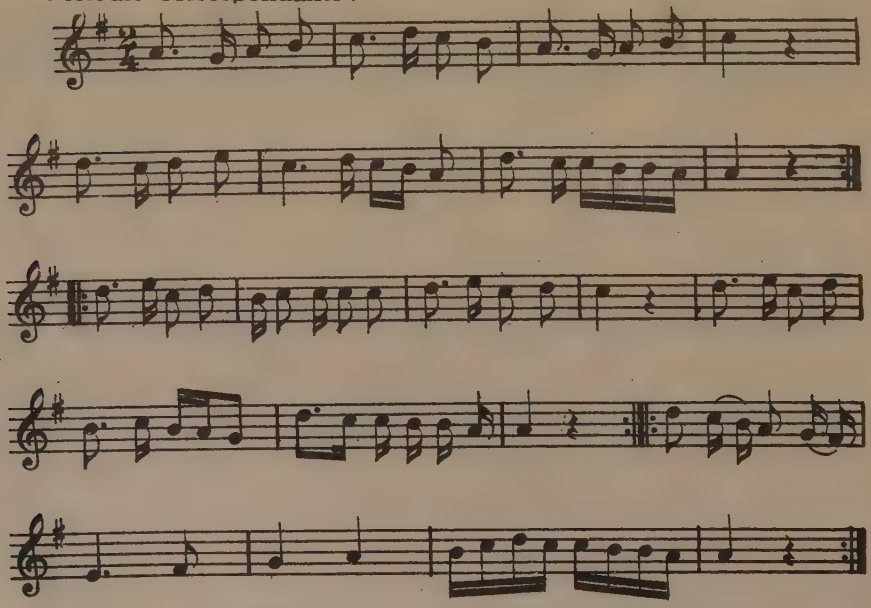
Danses dans la mesure à 8a/16 ou 2/4

Lozengradsko horo ou *Sirto :*



(La figure se répète plusieurs fois).

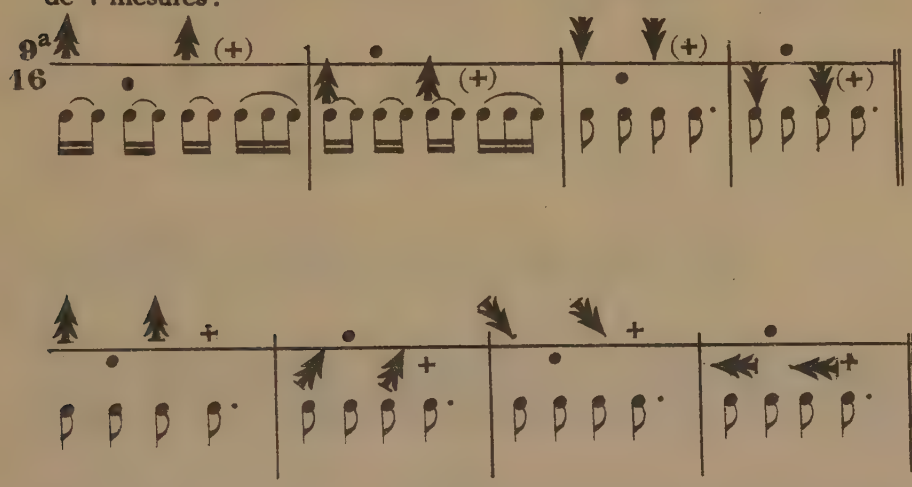
Mélodie correspondante :



Chantée & dansée par St. Argirov de Lozengrad.

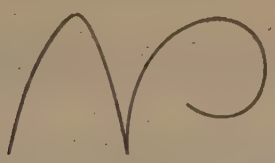
Danses dans la mesure à 9a/16

Dans le « horo » suivant, la phrase chorégraphique est composée de 4 mesures :



Dansée par N. Vlăčkov de Kostin Brod

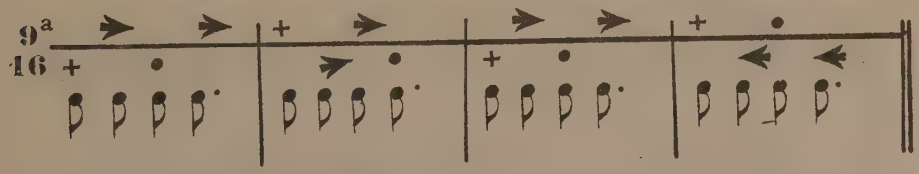
Cette danse peut être dansée sur la mélodie donnée à la p. 188. En l'exécutant, les danseurs décrivent la trajectoire suivante :

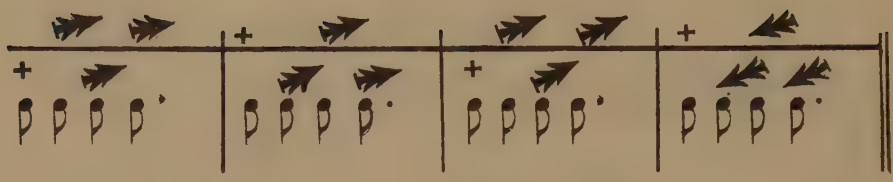


qui se répète pour chaque phrase de 4 mesures.

Džinišna.

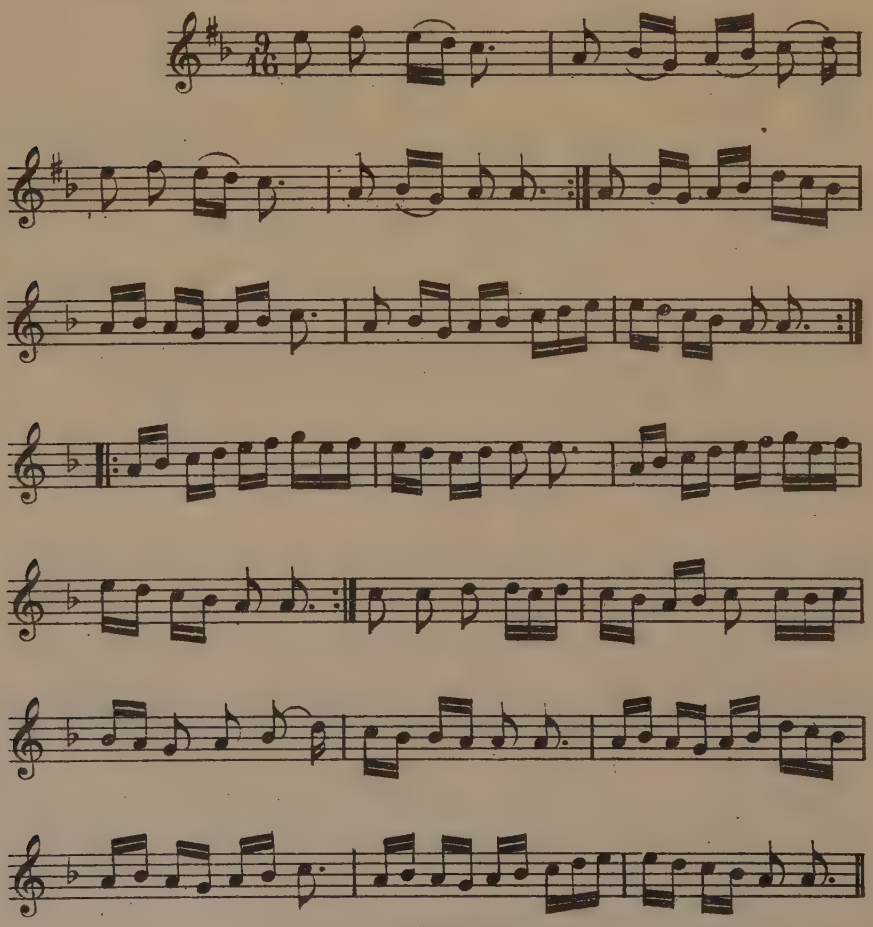
Cette danse a la même structure des périodes chorégraphiques :





Dansée par Iv. Topolov de Pleven.

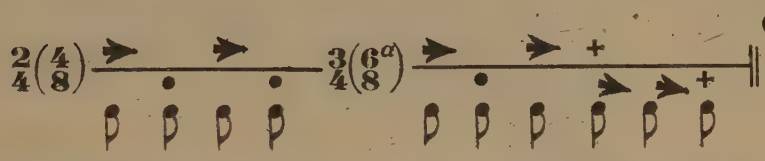
Cette danse, ainsi que la danse précédente, peut s'exécuter sur la mélodie suivante :



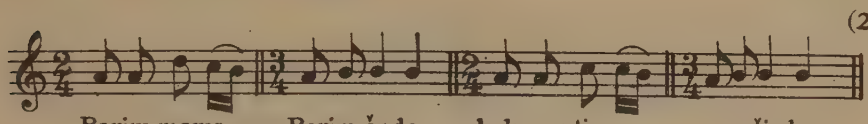
Jouée par Penčo Puštinakov de Panagjurište

Danses dans la mesure à 5/4 ou 10/8

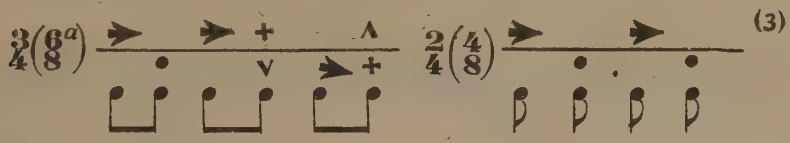
A) Mesure chorégraphique à 5a/4 ou 2 + 3 / 4



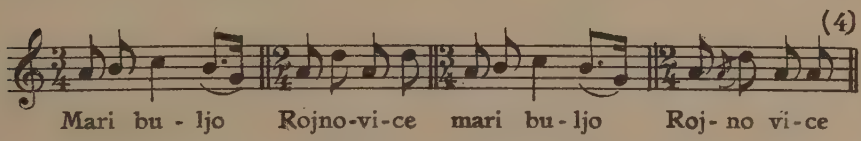
Cette danse est très connue dans les environs de Varna et s'exécute sur la mélodie suivante :



B) Mesure chorégraphique à 5b/4 ou 3 + 2 / 4 :



Mélodie correspondante :

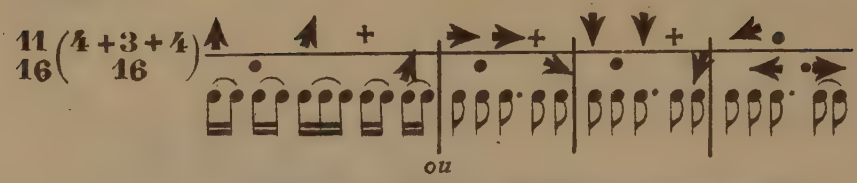


Cette danse est répandue dans les environs de Provadija.

(1) Cf. Drumev, p. 26.
(2) Stoin, p. 13, n° 3.
(3) Cf. Drumev, p. 27.
(4) Stoin, p. 13, n° 84.

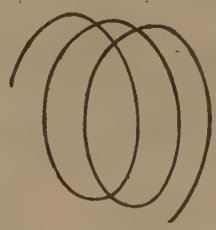
Mesure chorégraphique à 11b/16

Panagjurska :



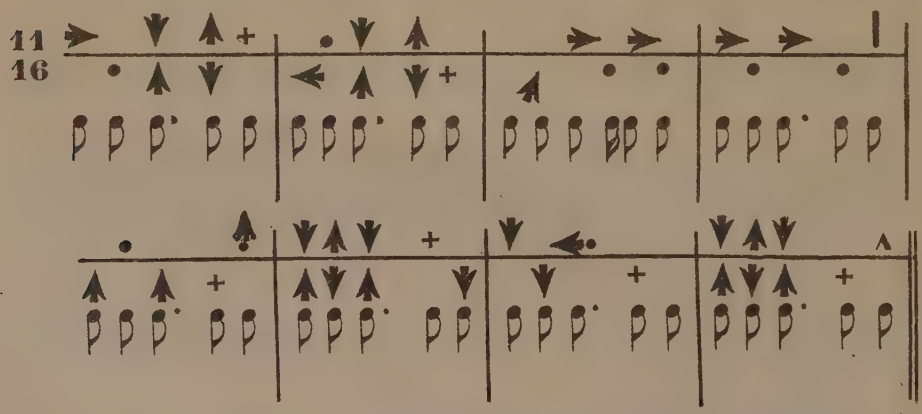
(Dansée par Slavka Vlajkova de Panagjurište).

La figure chorégraphique est composée de 4 mesures. En exécutant cette danse, les danseurs décrivent sur la terre la trajectoire suivante :



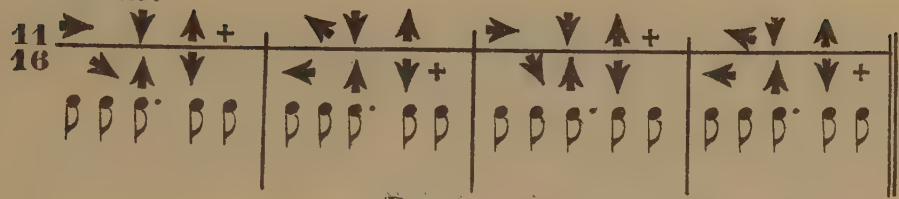
Cette figure s'exécute sur la mélodie donnée à la p. 214.

Voici une variante plus complexe du même « horo » qui se danse sur la même mélodie :



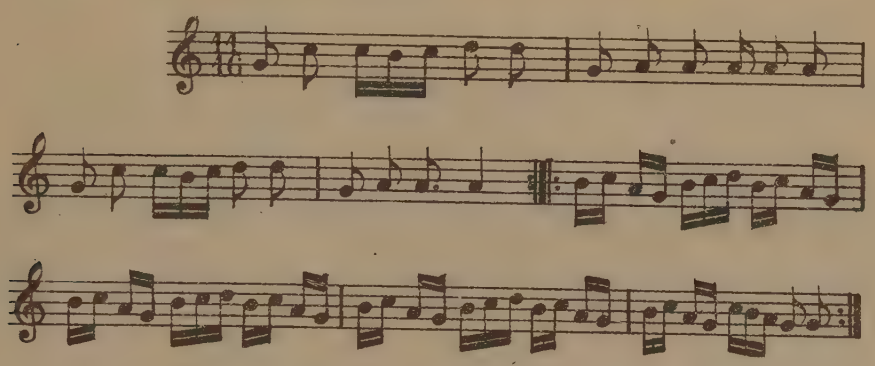
(Dansée par Botju Botev de Ajvadžik).

Drobene:



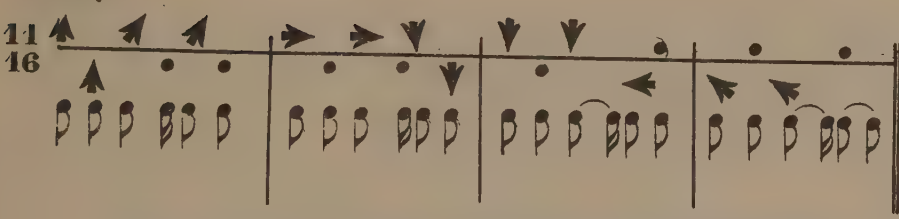
(Dansée par Botju Botev de Ajvadžik).

Cette figure s'exécute plusieurs fois sur place. La mélodie instrumentale suivante lui est adéquate:



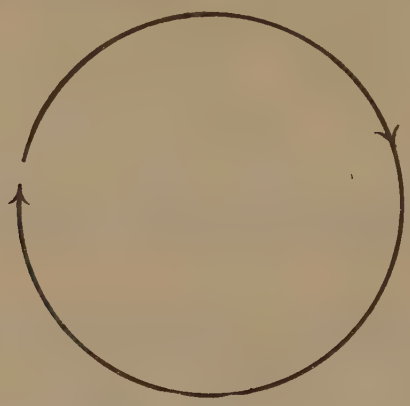
(Jouée par Krum Gešanov de Panagjurište).

Ženska:

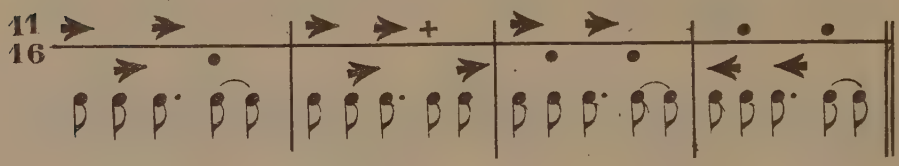


(Dansee par Botju Botev de Ajvadžik).

La trajectoire que les danseurs décrivent sur la terre en exécutant cette danse représente un cercle :

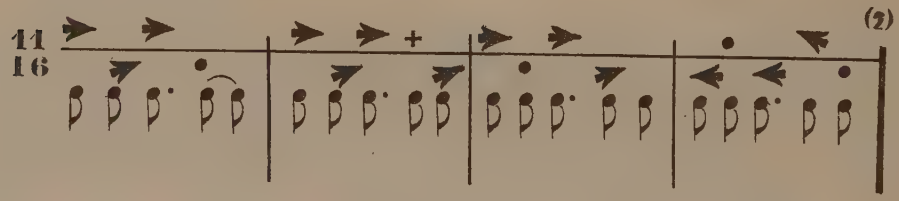


Dans les environs de Sofia on danse le *horo* suivant : (1)



La mélodie donnée à la p. 216 convient parfaitement à cette danse.

La même mélodie s'adapte également à la variante suivante de la danse ci-dessus :

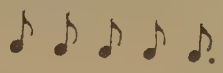


(Répandue dans les environs de Vraca.)

(1) Cf. Drumev, p. 43.
(2) Cf. Drumev, p. 46.

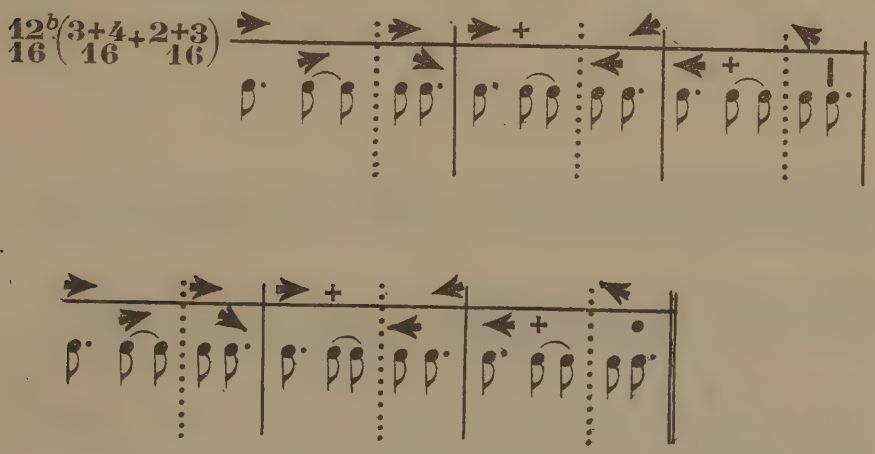
Danses dans la mesure à 12b/16

La mesure chorégraphique à 12b/16 provient très probablement de certaines danses à 11a/16 (dont nous ne possédons que les mélodies) et en est obtenue par l'allongement du premier pas dans le rythme chorégraphique :



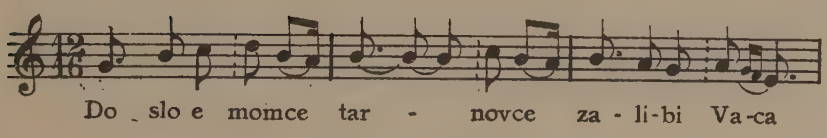
est devenu :

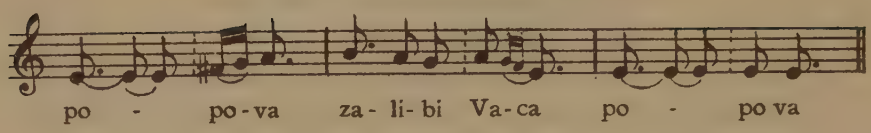
Voici une danse à 12b/16 très répandue dans les environs de Pleven et appelée *Ciganskо horo :*



(Dansée par Iv. Topolov de Pleven).

Mélodie :



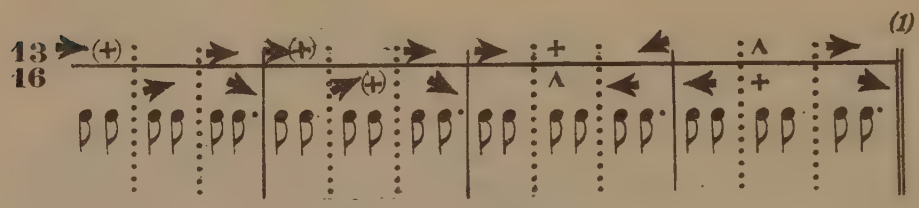


Stoin P. 28, N° 30

Nous ne possédons pas encore d'exemples chorégraphiques dans la mesure à 12a/16.

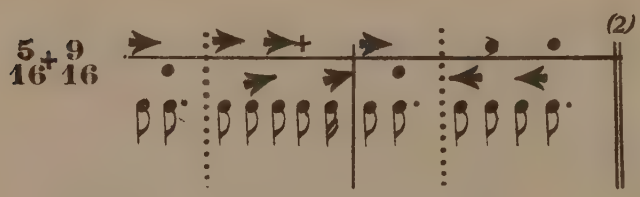
Danses dans la mesure à 13a/16

Un exemple typique de ces danses représente le horo *Mama Cone pita* (voir la mélodie à la p. 312) :



Autres combinaisons

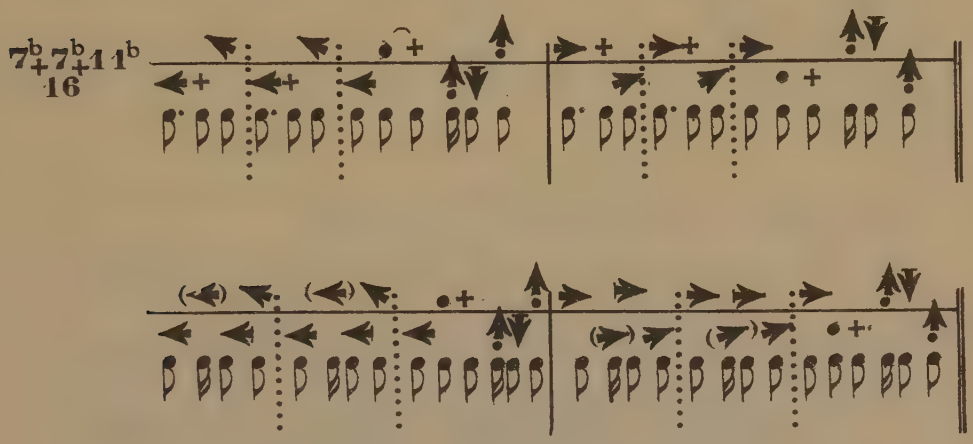
Voici une danse dans laquelle les mesures à 5a/16 et 9a/16 alternent régulièrement, ce qui donne l'impression d'une mesure composée à 14a/16 :



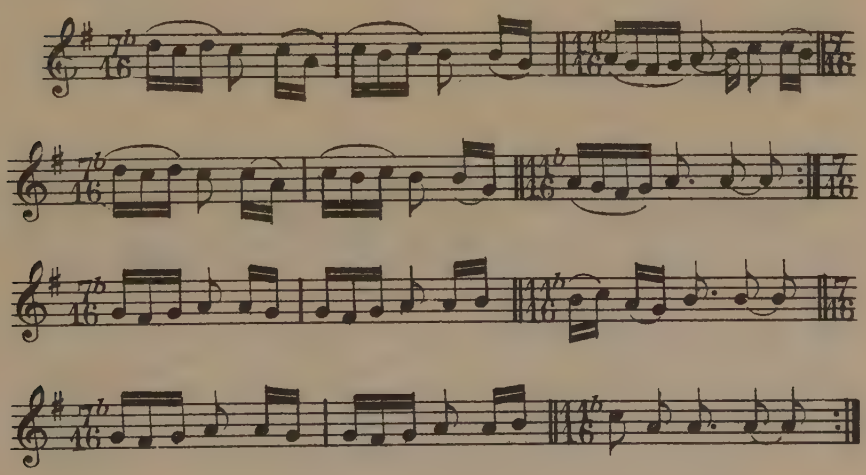
Cette danse s'exécute sur la mélodie de la chanson *Koj ti kupi Velo* (donnée à la p. 230).

(1) *Cf.* Drumev, p. 47.
(2) *Cf. Ibid.*, p. 50.

La danse *Iztrăsi kalci* présente une combinaison intéressante des trois mesures $7^b/16 + 7^b/16 + 11^b/16$, qui alternent régulièrement toujours dans le même ordre :

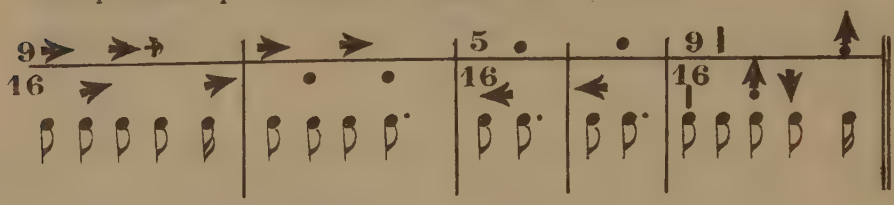


Cette danse fut exécutée par Botju Botev de Ajvadžik sur la mélodie suivante :



Chantée par B. Botev de Ajvadzik.

Une autre combinaison intéressante des mesures à 5a/16 et 9a/16 est représentée par la danse suivante :

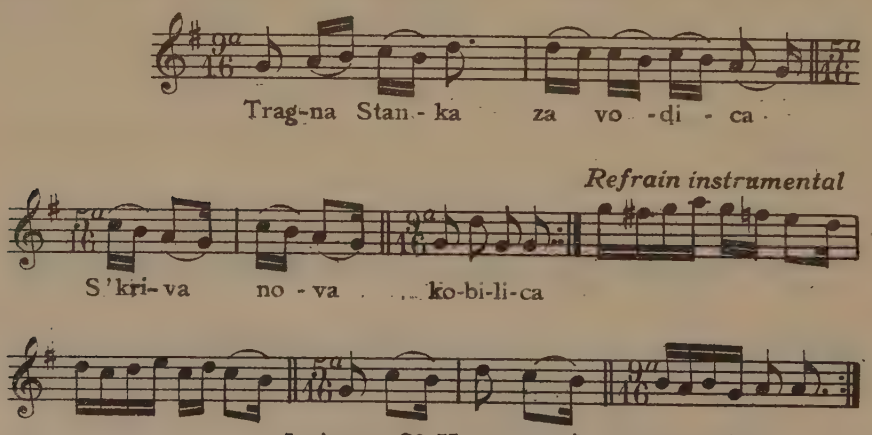


Dansée par Sl. Karparov de Panagjurište

La période chorégraphique est composée de trois mesures à 9a/16 et deux mesures à 5a/16 rangées dans l'ordre suivant :

9a/16 + 9a/16 + 5a/16 + 5a/16 + 9a/16

Cette danse s'exécute sur la mélodie de la chanson *Trăgna Stanka :*



Jouée par Sl. Karparov de Panagjurište.

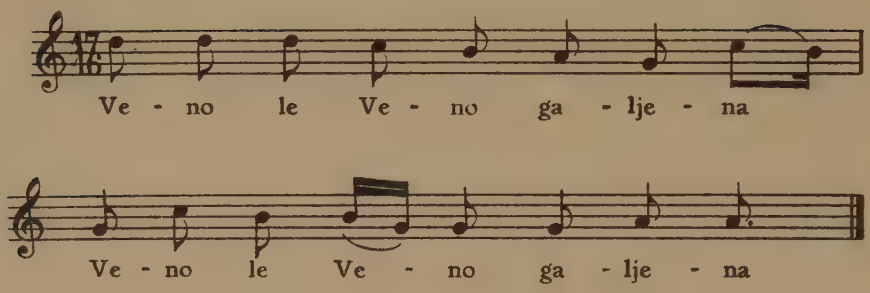
CHAPITRE XXI.

DIFFÉRENCIATION DU VERS DANS LE RYTHME MUSICAL ET CHORÉGRAPHIQUE.

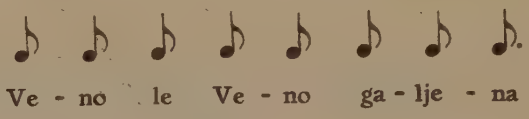
Rôle des syllabes finales du vers dans le rythme de la mélodie. — Différenciation des vers de huit, six, cinq et sept syllabes dans le rythme musical. — Le schéma rythmique stylisé de la mélodie n'est que le schéma du vers correspondant. — Différenciation du vers dans le rythme chorégraphique. — Les mouvements prolongés de la danse soulignent les syllabes finales du vers. — Simplification des chansons surchargées d'ornements et déduction du rythme simple, commun pour le vers, la mélodie et la danse. — Allongement libre de la syllabe finale et normalisation de sa durée exacte.

Les syllabes qui se trouvent à la fin des vers ou de leurs subdivisions (hémistiches, fragments, membres) sont toujours suivies d'un court arrêt (césure, coupe) plus ou moins sensible, qui peut être comparé à une pause de durée irrationnelle. Cet arrêt produit un effet sur la syllabe précédente, qu'il semble allonger. L'allongement est beaucoup plus sensible dans la mélodie, où la note qui correspond à la syllabe finale assume la durée de la pause irrationnelle qui la suit.

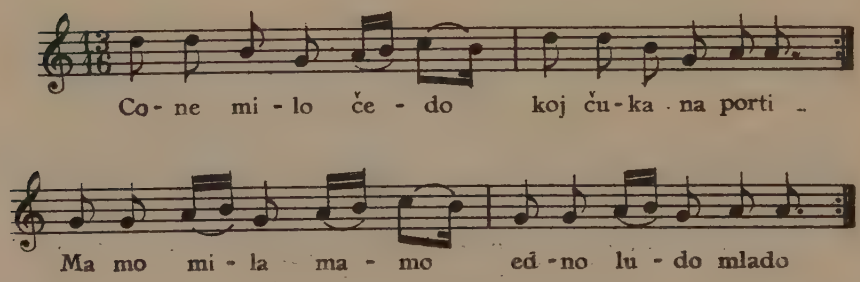
Il sera facile, par l'analyse de quelques exemples, de voir comment la différenciation des syllabes, commencée par la fin du vers, s'introduit peu à peu dans l'intérieur et finit par marquer les fins des hémistiches, des fragments et des membres métriques. Pour cela, il suffit d'analyser quelques chansons de rythme très simple. Voici un exemple d'un octosyllabe, dont la dernière syllabe est allongée par le rythme de la mélodie (Stoin, p. 26 n° 26)



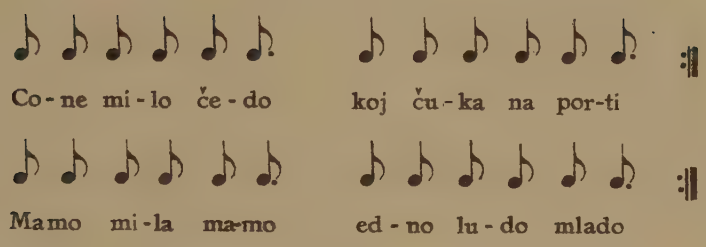
Si nous stylisons le rythme de cette mélodie, nous verrons que toutes les syllabes du vers ont des durées égales sauf la dernière, la « syllabe sensible », qui est allongée irrationnellement :



Exemple de vers de six syllabes (Stoin, p. 26, n° 25) :



La mélodie parait contribuer à la « différenciation » de la fin du vers. Si dans cette mélodie nous faisons correspondre une seule note à chaque syllabe en supprimant les notes d'ornement, nous obtenons le schéma rythmique suivant :

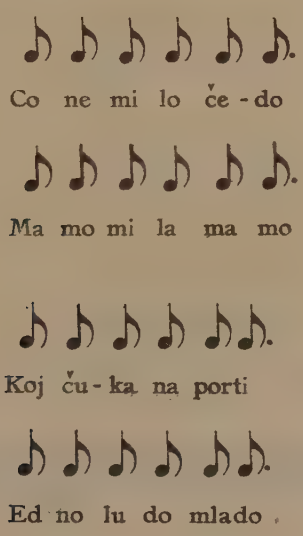


Les vers de six syllabes de la forme

— — | — — | — — ou 2+2+2 :

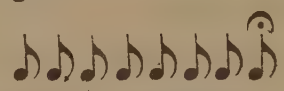
Cone	*milo*	*čedo,*
Koj ču-	*ka na*	*porti ?*
Mamo	*mila*	*mamo,*
Edno	*ludo*	*mlado*

se trouvent ainsi « normalisés » par le rythme de la mélodie :

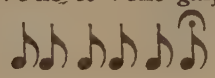


L'allongement de la dernière note dans chaque mesure de la mélodie est donc un moyen de marquer la syllabe finale de chaque

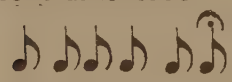
vers. C'est une sorte de cadence rythmique. Si cet allongement n'avait pas lieu, toute la mélodie serait constituée de notes égales et les vers seraient confondus, faute de signes de démarcation. Les notes allongées, qui impliquent des arrêts pendant le mouvement égal, coïncident avec les césures séparant deux vers consécutifs et assument la durée de ces césures. Parfois la durée de la syllabe allongée n'est pas strictement observée par le chanteur, ce qui produit l'impression d'un allongement libre, c'est-à-dire de notes surmontées de points d'orgue :



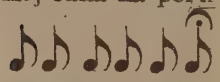
Ve-no le Veno galje-na



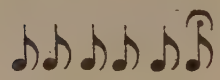
Cone milo čedo



Koj čuka na porti

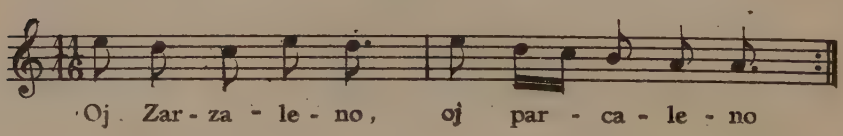


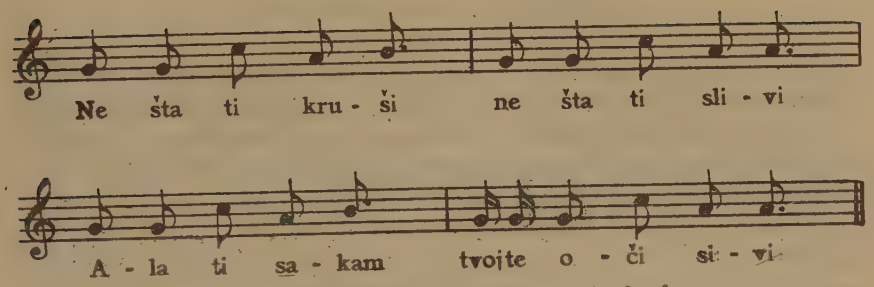
Mamo mila mamo



Edno ludo mlado

Nous donnons encore un exemple (Stoin, p. 26, n° 24) :



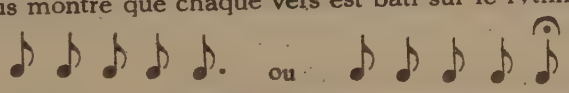


Le vers de cette chanson est un pentasyllabe de la forme

— — — | — — ou 3+2 :

Oj Zarza- | *leno,*
Oj parca- | *leno,*
Ne šta ti | *kruši,*
Ne šta ti | *slivi,* etc...

Le schéma rythmique de la mélodie n'a presque pas besoin d'être stylisé, pour faire ressortir les syllabes finales allongées du vers. Ce schéma nous montre que chaque vers est bâti sur le rythme suivant :



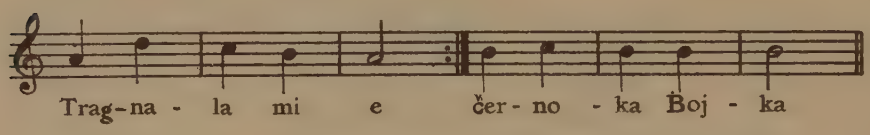
La mise en relief de la cinquième syllabe de chaque vers par la musique se voit nettement :

Oj **Zar - za - le - *no*** (1)
Oj **par - ca - le - *no*** etc

(1) Pour d'autres exemples analogues, voir les collections suivantes : Stoin, *op. cit.*, p. 63, n° 139 ; *ibid.*, p. 61, n° 133 ; D. Hristov, *Tehničeski stroež*, p. 35.

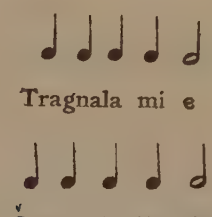
L'exécution d'une telle chanson ne diffère pas beaucoup de la récitation ou de la scansion. Ce procédé, qui consiste à marquer les points sensibles du vers en allongeant la syllabe finale au moyen du rythme musical, est couramment utilisé par les compositeurs.

Il est fort probable que, dans les trois mélodies populaires que nous venons de citer, la valeur exacte de la croche pointée s'est fixée beaucoup plus tard. « Par suite de la tendance propre à l'esprit... qui se plaît à normaliser, donc à édicter des règles moins flottantes » (1) cette note a pris une valeur exacte. On trouve aussi des chansons dans lesquelles les syllabes allongées ont une durée double de celle des autres syllabes :

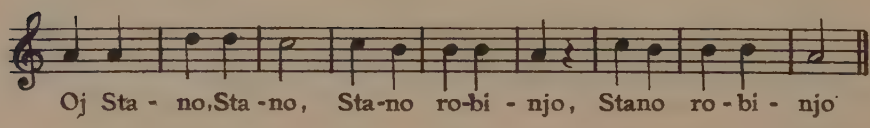


Stoin, P. 37, N° 64.

Le vers est un pentasyllabe et, dans le schéma rythmique, la cinquième syllabe de chaque vers est deux fois plus longue que les autres syllabes :



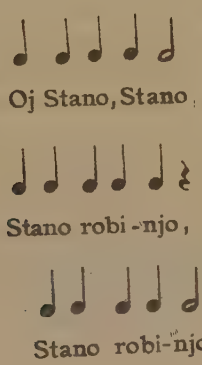
Autre exemple :



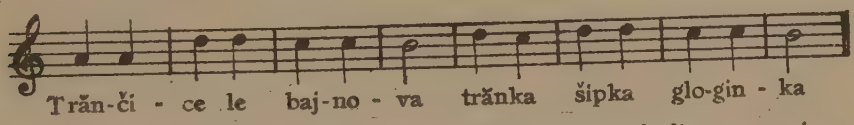
Ibid P. 38, N° 48.

(1) Maurice Emmanuel, *Le Rythme d'Euripide à Debussy* (dans le *Compte rendu du premier congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 115).

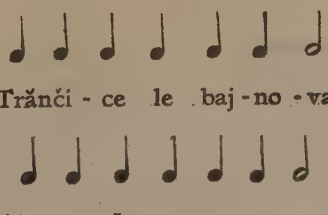
Le vers est encore un pentasyllabe. La pause qui accompagne chaque vers est marquée dans la mélodie tantôt par un silence, tantôt par le double allongement de la syllabe finale du vers, de sorte qu'à chaque syllabe finale correspond une durée de deux temps, tandis que toutes les autres syllabes durent un temps chacune :



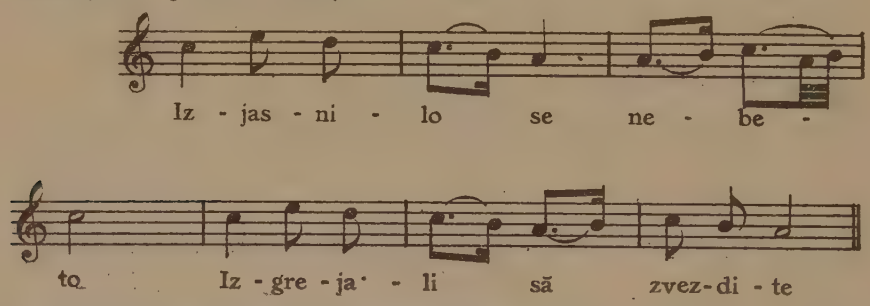
Voici le même phénomène dans un vers à sept syllabes (*Ibid.*, p. 37, n° 47) :



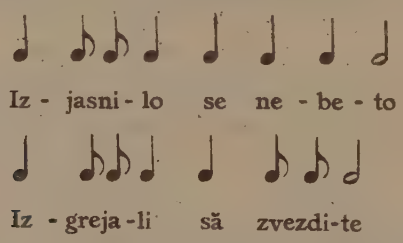
A chaque syllabe du vers correspond, dans la mélodie, une noire, sauf à la septième syllabe, qui est allongée en une blanche :



Plusieurs autres chansons, que nous ne pouvons pas citer ici, confirment cette tendance de « normalisation » et de répartition des durées des syllabes dans le vers. Ils montrent, une fois de plus, que la répartition des valeurs rythmiques ne se fait pas au moyen de l'acent, mais résulte de l'alternance des durées inégales. Le même phénomène peut être observé dans des mélodies dont le rythme est beaucoup plus compliqué. Les carcasses rythmiques de ces chansons peuvent être établies par une stylisation de la mélodie. Cela s'obtient en en simplifiant le rythme, et en groupant toutes les valeurs fragmentaires en une seule note. Cette note doit réunir toutes les durées composantes liées, qui forment la figure mélodique correspondant à une seule syllabe (1). Cela se voit dans la chanson suivante (*Ibid.*, p. 68, n° 158) :



dont la carcasse rythmique, très simplifiée, est :

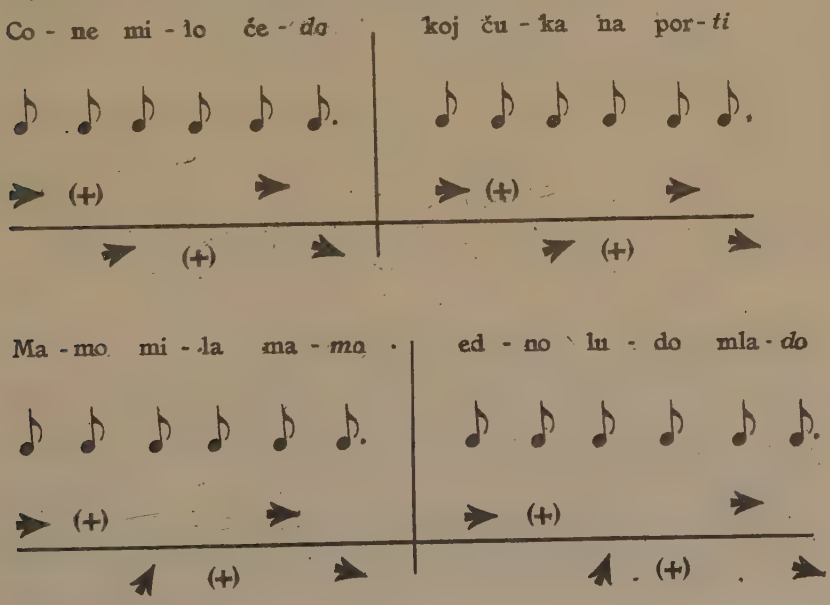


Un schéma peut servir de rythme-prototype sur lequel plusieurs variantes peuvent être créées par un procédé inverse de celui de la stylisation.

(1) Voir Première partie, Chap. VI.

Le peuple accompagne les textes poétiques non seulement de musique, mais aussi de mouvements rythmiques du corps qu'on exécute en dansant. Alors, la syllabe finale du vers est marquée non seulement par une note rationnellement ou irrationnellement allongée, mais également par un arrêt du mouvement chorégraphique ou par une position prolongée du corps, parce que les pas de la danse nécessitent à ce moment exact un prolongement de la valeur sous laquelle ils tombent. On peut même observer des paysans, qui, soit par manque de sentiment musical, soit volontairement, dansent exclusivement sous le rythme des vers. Leur chant se réduit à une déclamation ou scansion qui marque exactement la carcasse rythmique de la mélodie sans que les hauteurs des sons interviennent (1). Ils soulignent les syllabes « sensibles » par des mouvements cadencés et avec plus d'expression.

La chanson *Cone milo čedo*, dont nous avons établi plus haut le schéma, représente une danse, dont voici les figures chorégraphiques, données avec ce schéma rythmique :

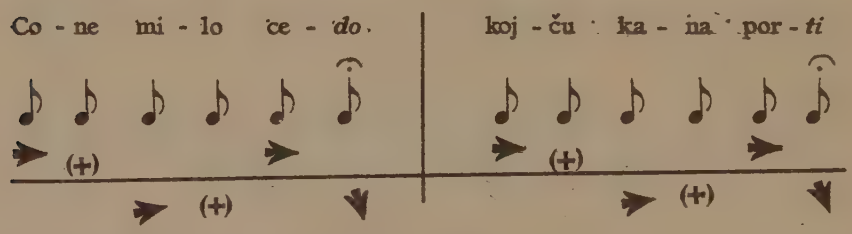


(1) Voir Troisième partie, Chap. XIX.

A chaque syllabe du vers correspond un mouvement de la danse. Comme le vers se compose de six syllabes, la figure chorégraphique correspondante est composée, elle aussi, de six mouvements, qui, dans notre cas particulier, sont des « pas ». Et, comme la sixième syllabe du vers est suivie d'une césure, le sixième mouvement correspondant est prolongé. Si nous représentons la durée de chacun des cinq premiers pas (mouvements) par une croche, il conviendrait de représenter celle du sixième par une croche pointée ou affectée d'un point d'orgue.

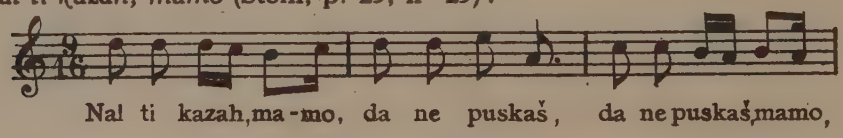
On peut considérer les valeurs rythmiques strictement déterminées et mesurables comme des cas particuliers des valeurs libres et irrationnelles, qui ne se prêtent pas à une évaluation exacte. Ces dernières valeurs deviennent mesurables et rationnelles après une « normalisation » ou nivellement, qui les subordonne à une unité commune, d'ailleurs conventionnelle, mais fixe. Un semblable nivellement est imposé par la nécessité d'introduire de l'ordre rythmique dans les exécutions d'ensemble.

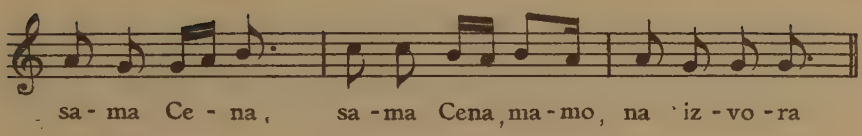
Nous avons donc des raisons de supposer, qu'avant de se fixer dans le schéma cité plus haut, le rythme musical et chorégraphique de la chanson *Cone milo čedo* a eu un schéma analogue au suivant :



avec la durée libre de la syllabe allongée.

Un autre exemple, dont la dernière syllabe de chaque vers est marquée par un allongement des durées correspondantes dans la mélodie aussi bien que dans la danse, nous est offert par la chanson *Nal ti kazah, mamo* (Stoin, p. 25, n° 23) :





Les mots du texte sont répartis dans des vers de dix syllabes :

Nal ti kazah, mamo, *da ne puskaš*
Da ne puskaš, mamo, *sama Cena*
Sama Cena, mamo, *na izvora,* etc...

Le refrain *mamo,* qui se répète dans chaque vers après la quatrième syllabe, n'a pas de sens connexe avec les autres mots et représente une sorte d'ornement inséré au milieu du vers et toujours à la même place. Si on enlève cet ornement, le sens de la phrase n'en souffre aucunement :

Nal ti kazah | *da ne puskaš*
Da ne puskaš | *sama Cena*
Sama Cena | *na izvora,* etc.

On obtient donc des vers de huit syllabes avec une césure très marquée après la quatrième syllabe (à la place du refrain) et dont chaque hémistiche, *construit de mots entiers,* peut être considéré comme un vers indépendant (un tétrasyllabe tel qu'il a été étudié au chapitre III) :

Nal ti kazah
Da ne puskaš
Da ne puskaš
Sama Cena
Sama Cena
Na izvora.

Il est donc très probable que cette chanson, dont le vers représente un décasyllabe, n'était composée au début que de tétrasyllabes ; l'adjonction d'un refrain bisyllabique (*mamo*), après le premier, le troisième, le cinquième vers et ainsi de suite, a contribué à lier les deux hémistiches de chaque vers. Les deux tétrasyllabes représentent les hémistiches du vers nouveau, le premier d'entre eux est

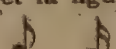
composé de six syllabes (y compris le refrain), le second de quatre.

Dans la mélodie chaque hémistiche remplit une mesure, et chaque mesure qui contient l'hémistiche augmenté du refrain a subi une modification rythmique

Nal ti kazah,mamo, da ne puskaš,mamo, sama Cena,mamo,

Par le procédé de stylisation, nous pouvons obtenir, en fondant la figure

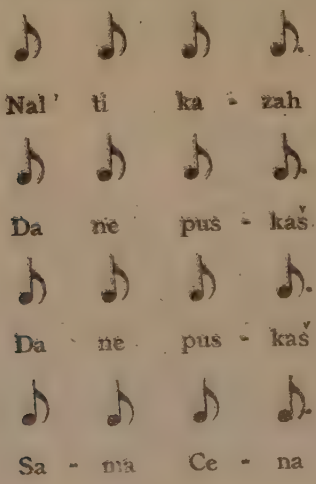
en une croche et la figure



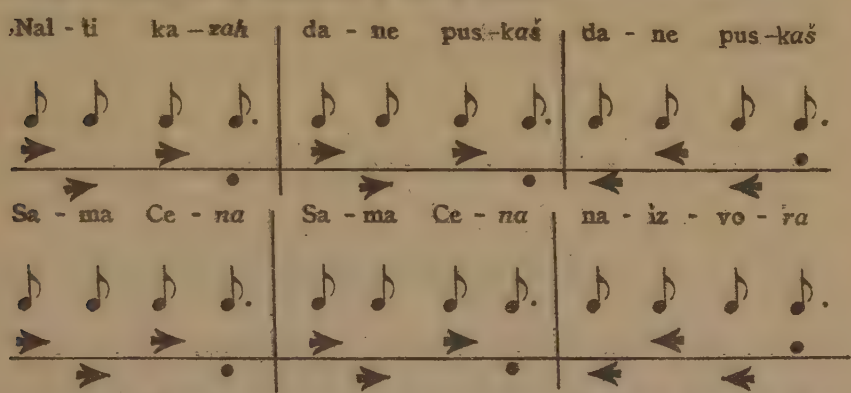
en une croche pointée,

le même rythme simple

des autres mesures où le refrain *mamo* n'existe pas. Finalement le rythme propotype de la chanson se réduit au schéma :

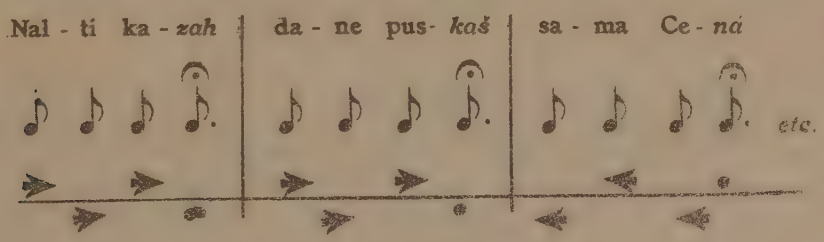


Ainsi la chanson est réduite à des vers de quatre syllabes; chaque vers occupe une mesure et à chaque syllabe correspond une croche de la mélodie. La quatrième syllabe (la syllabe finale) de chaque vers se trouve immédiatement devant la césure entre deux vers consécutifs et imprime un allongement à la valeur rythmique correspondante de la mélodie et de la danse:



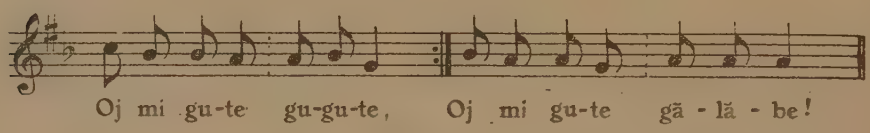
A chaque syllabe correspond un mouvement du corps (un pas chorégraphique) de durée égale à une croche; à chaque syllabe finale d'un vers correspond un pas de durée égale à une croche pointée. La syllabe, le son et le geste représentent donc une unité intrinsèque, et leur simultanéité est rigoureusement exacte. Leur durée est évaluée par la même unité de mesure (le temps premier, c'est-à-dire la double-croche). Chaque mesure chorégraphique est composée de quatre pas; de même chaque vers est composé de quatre syllabes, et chaque mesure musicale de quatre croches. Et comme la dernière syllabe de chaque vers est marquée par la césure, le dernier pas correspondant à la mesure chorégraphique est prolongé de la même valeur.

Il est probable que le nivellement de ces durées s'est effectué plus tard et qu'au début la valeur du quatrième temps était libre:



Dans tous les exemples ci-dessus la fin du vers est très nettement mise en évidence en même temps par le texte verbal, par le rythme musical et par les mouvements chorégraphiques. L'hypothèse de M. Meillet et de M. Maurice Emmanuel pourrait être généralisée : « Il fut un temps où, pour construire des vers, on se contenta de grouper des syllabes en nombre fixe et régulier, se succédant par alternances empruntées au rythme moyen et normal du discours. La fin du vers tendit à s'organiser la première et à présenter des figurations réglées » (1).

Voici un dernier exemple de chanson dont la syllabe finale de chaque vers est allongée au double par le rythme de la mélodie. (Stoin, p. 46, n° 83) :



(1) Maurice EMMANUEL, *op. cit.*, p. 123.

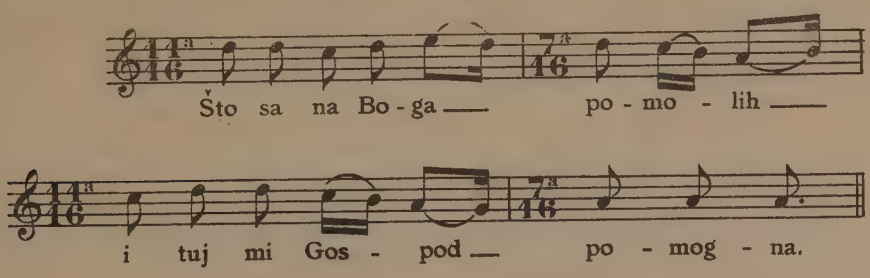
CHAPITRE XXII.

DIFFÉRENCIATION DES HÉMISTICHES ET DES MEMBRES MÉTRIQUES.

Rôle de la syllabe finale de l'hémistiche dans le rythme de la mélodie. — Différenciation des hémistiches par le rythme musical et chorégraphique. — Effet de la césure et des coupes intérieures du vers sur la mélodie et sur la danse. — La fin du membre métrique. — Allongement de la note et du mouvement chorégraphique correspondant à la syllabe finale du membre. — La mesure considérée comme une différenciation du membre dans la mélodie et la danse.

La tendance à mettre en évidence certaines syllabes par l'allongement des sons et des gestes correspondants ne se limite pas exclusivement aux syllabes finales du vers.

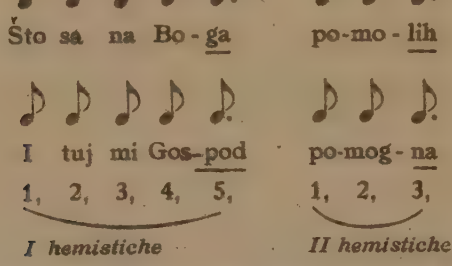
Nous avons vu que le vers se compose d'hémistiches et que la syllabe finale de celui-ci est également suivie d'une césure. Pour voir comment la fin d'un hémistiche se marque et se reflète dans le rythme de la mélodie, il suffit de considérer la chanson *Sto sa na Boga pomolih* (Stoin, p. 74, n° 183) :



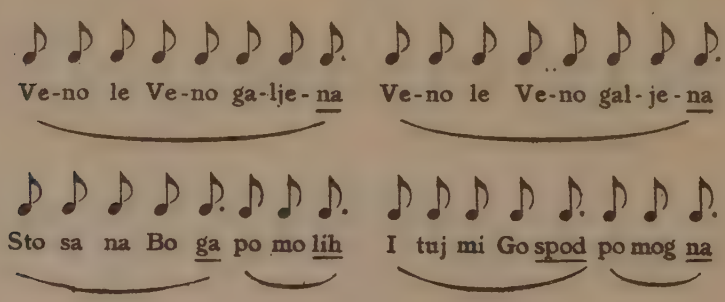
Le texte de cette chanson est bâti sur un vers de huit syllabes réparties en deux fragments inégaux, l'un de cinq et l'autre de trois syllabes :

Sto sa na Boga ‖ *pomolih*
I tuj mi Gospod ‖ *pomogna*
1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3

Nous établissons immédiatement le schéma rythmique de cette mélodie au moyen d'une stylisation très simple :

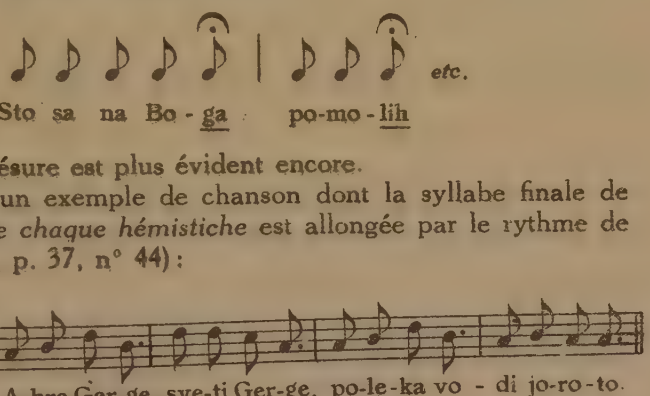


Si nous comparons ce schéma avec celui de la chanson *Veno le Veno galjena*, à 17/16, analysée ci-dessus (voir p. 312), nous constaterons, que les deux chansons sont bâties sur le même type de vers (octosyllabe de la forme — — — — — ‖ — — — ou 5+3) et que leurs carcasses rythmiques sont presque identiques. Dans les deux chansons la syllabe finale de chaque vers est allongée par le rythme de la mélodie. Mais dans la chanson *Što se na Boga pomolih* nous voyons que de plus la syllabe finale de chaque hémistiche est allongée :



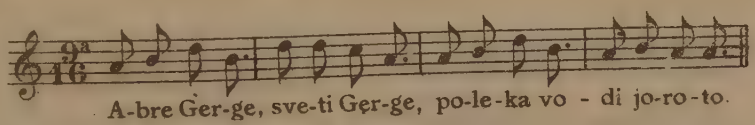
Dans la seconde carcasse la différenciation de l'hémistiche et sa mise en évidence par le rythme musical dénoncent un stade plus avancé.

Si nous marquons la durée de la syllabe allongée par une croche surmontée d'un point d'orgue au lieu d'une croche pointée le second schéma prend l'aspect suivant :



Ici le rôle de la césure est plus évident encore.

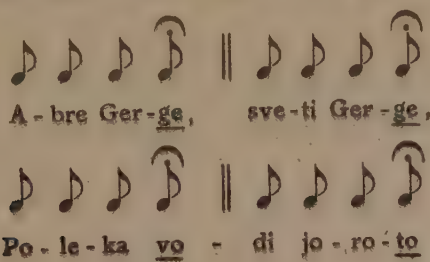
Voici encore un exemple de chanson dont la syllabe finale de chaque vers *et de chaque hémistiche* est allongée par le rythme de la mélodie (Stoin, p. 37, n° 44) :



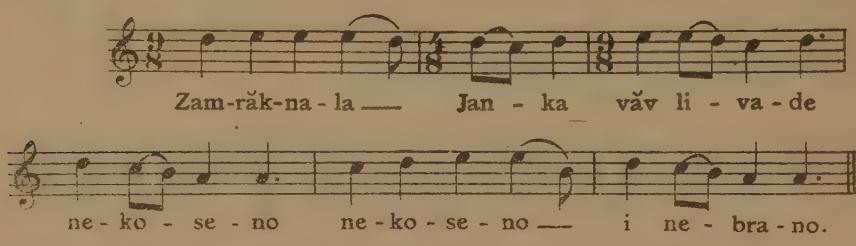
Le vers, sur lequel est disposée la mélodie ci-dessus, est un octosyllabe, qui se décompose en deux hémistiches, chacun de quatre syllabes :

Abre Gerge || *sveti Gerge,*
Poleka vo- || *di joroto.*

Il est inutile de donner le schéma rythmique de la mélodie, dont le rythme n'est embarrassé d'aucun ornement et dont chaque syllabe est occupée par une seule note. Les césures n'ayant pas une durée exactement définie, nous pouvons écrire au lieu de de sorte que le vers emprunte à la mélodie le rythme suivant :



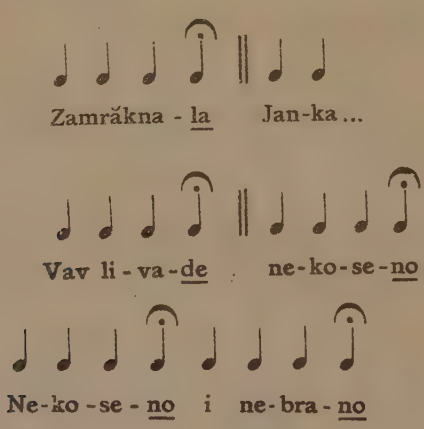
La chanson *Zamrăknala Janka* est construite sur un schéma rythmique analogue au précédent (Archives du Musée Ethnographique de Sofia, n° 1039) :



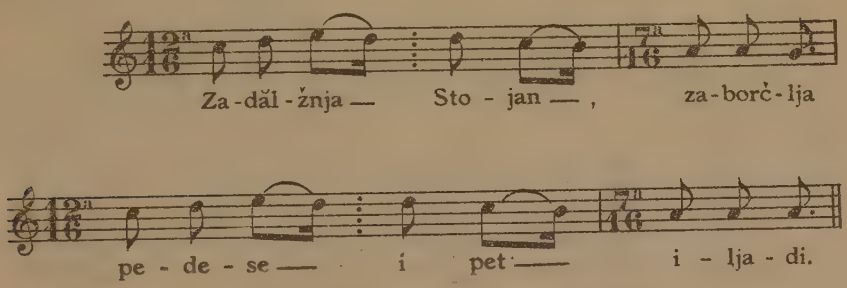
Cette mélodie est construite également sur des octosyllabes de la même forme (— — — — ‖ — — — —), avec cette différence, que le second hémistiche du premier vers est incomplet :

Zamrăknala ‖ *Janka...*
Văv livade ‖ *nekoseno*
Nekoseno ‖ *i nebrano*

En stylisant le rythme de la mélodie, nous obtenons le schéma suivant, dans lequel chaque hémistiche est bien différencié par l'allongement de la syllabe finale :



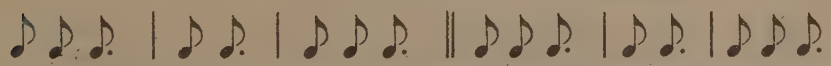
Mais la différenciation des parties du vers dans le rythme de la mélodie par l'allongement de la syllabe « sensible » ne s'est pas limitée à l'hémistiche. La syllabe finale des membres métriques (composés de deux ou trois syllabes) joue également un rôle important dans le vers. Et, le plus souvent, le rythme de la mélodie et de la danse marque cette syllabe d'une façon très frappante. Cela apparaîtra dans l'analyse des exemples qui vont suivre. Dans ces exemples chaque mesure de la mélodie est occupée par un membre métrique (soit bisyllabique, soit trisyllabique) dont la dernière syllabe est allongée. Analysons tout d'abord la chanson *Zadălžnja Stojan* (Stoin, p. 74, n° 184) :



Les vers de cette chanson sont des octosyllabes composés de trois membres métriques, deux trisyllabiques et un bisyllabique au milieu (forme — — — | — — | — — —) :

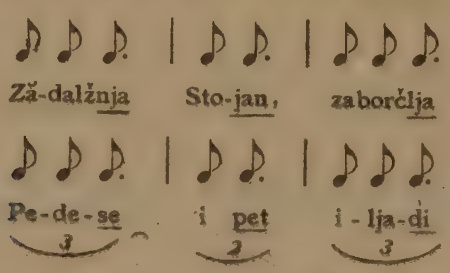
1, 2, 3	4, 5,	6, 7, 8
Zadălžnja	*Stojan*	*zaborčlja*
Pedese	*i pet*	*iljadi*
3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes

La troisième, la cinquième et la huitième syllabes dans chaque vers sont les syllabes finales des membres métriques respectifs. En stylisant le rythme de la mélodie, nous obtenons le schéma suivant :

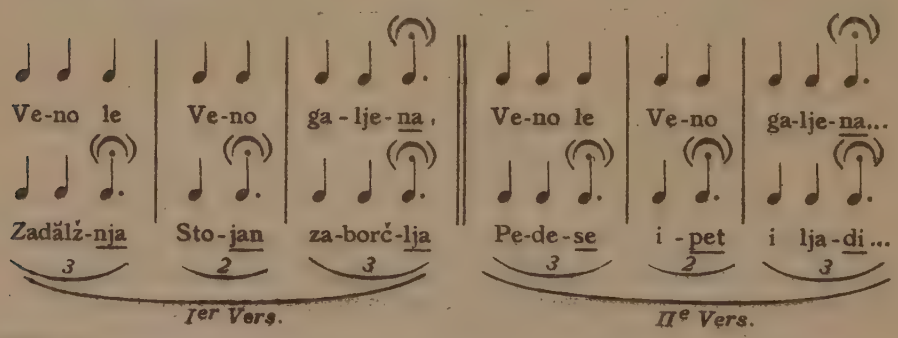


Si nous superposons le schéma rythmique ainsi obtenu au vers ci-dessus, de sorte que chaque syllabe du vers retombe sur une note du

schéma, nous constaterons que les notes allongées coïncident avec les syllabes finales de chaque membre métrique :



Si nous comparons ce schéma avec celui de la chanson *Veno le Veno galjena* (1) analysée plus haut, nous apercevrons que les vers de ces deux chansons ont la même structure : ce sont des octosyllabes de la même forme (— — — | — — | — — —). De plus, comme dans les deux schémas, à chaque syllabe du vers correspond une note (♪) ces deux schémas ne diffèrent que par le nombre des notes (croches) allongées, ce qui se voit lorsque nous écrivons l'un au-dessus de l'autre :

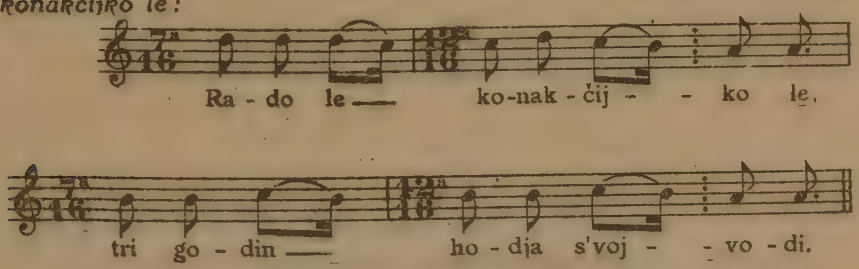


Le second schéma peut être considéré comme issu du premier dans lequel les croches qui correspondent à la troisième et à la cinquième syllabes sont allongées également. Dans la première chanson, la « normalisation » n'apparaît qu'à la fin du vers, tandis que dans la

(1) Voir p. 312.

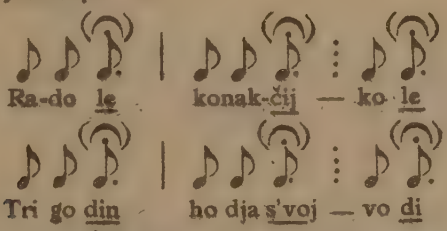
seconde chaque membre (bi- ou tri-syllabique) s'est différencié par l'allongement de la note correspondant à sa syllabe finale.

Un exemple analogue nous est donné par la chanson *Rado le konakčijko le :*



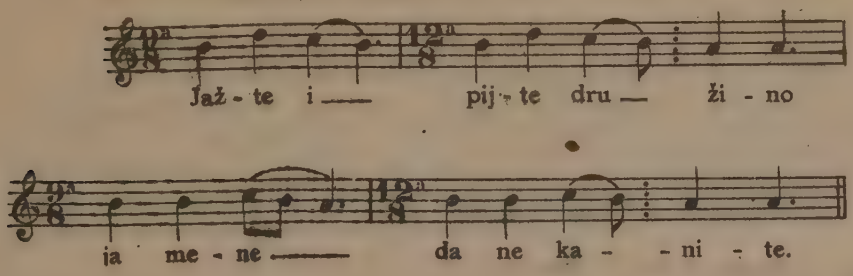
(Archives du Musée Ethnographique de Sofia, n° 484).

dont le schéma rythmique est :

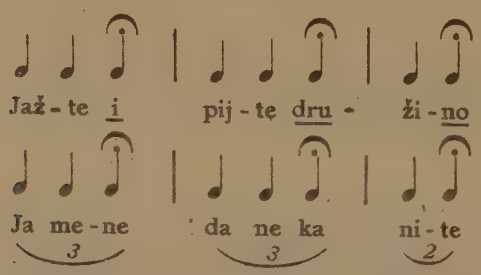


Les trois syllabes allongées par le rythme de la mélodie délimitent trois membres dans chaque vers. Ce schéma est semblable à celui de la chanson précédente, avec cette différence, que la cinquième syllabe est allongée et la sixième ordinaire, tandis qu'ici la sixième est allongée et la cinquième ordinaire.

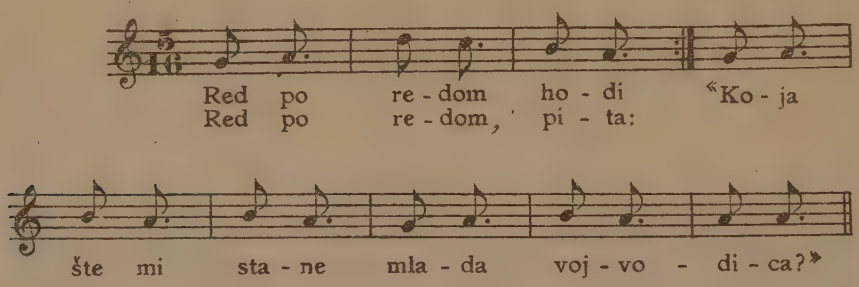
Voici un autre exemple (*ibid.*, n° 727) :



Son schéma rythmique nous montre comment les syllabes allongées par le rythme musical découpent le vers en trois membres métriques :



L'effet des syllabes finales des membres est renforcé par les mouvements correspondants de la danse. Cela se verra à l'analyse de quelques mélodies de danse. Ainsi la chanson *Vojvodo* (Stoin, p. 37, n° 43) :



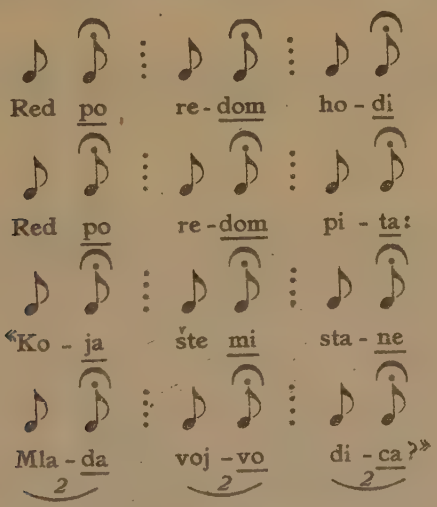
Cette chanson est composée sur un texte dont les vers sont de six syllabes (forme — — | — — | — —) :

Red po | *redom* | *hodi*
Red po | *redom* | *pita* etc...

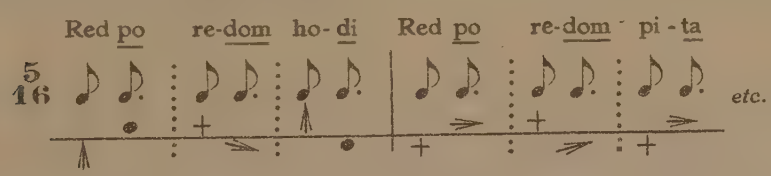
Chaque vers est formé de trois membres bisyllabiques. Le rythme de la mélodie est simple et sa stylisation est inutile. La deuxième syllabe (qui est la syllabe finale) de chaque membre est marquée par un allongement de la note correspondante de la mélodie et du pas respectif de la danse. Si l'on n'avait pas déterminé la durée

exacte de cette syllabe, on aurait pu se contenter de la noter approximativement par une croche surmontée d'un point d'orgue

pour la faire distinguer des autres syllabes, qui sont notées par une croche ordinaire :



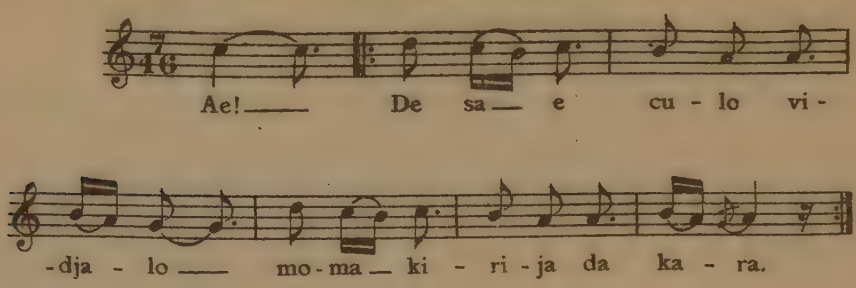
Mais à chaque syllabe finale d'un membre correspond également un pas prolongé dans la danse. Les membres métriques se différencient donc non seulement dans le rythme de la mélodie, mais également dans celui de la chorégraphie :



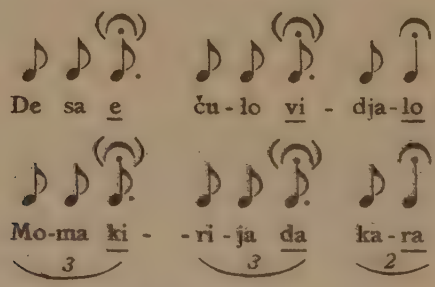
Voici comment M. A. Drumev éclaircit le rythme de cette danse : « ...Broi se : 1, 2 (s udălženie na vtoroto vreme). V tova horo părvata stăpka e krat a, a vtorata udălžena, t. e. vtorata stăpka se zadrža s polovina vreme poveče ot părvata stăpka. Na osminata nota otgo-

varja realnata (kratkata) stăpka, a na osminata s točka—udălženata stăpka » (1).

La mise en évidence par le rythme musical et chorégraphique de la syllabe « sensible » (finale) de chaque membre métrique peut être observée également dans la chanson *De sa e čulo videlo* (Stoin, p. 52, n° 104) :



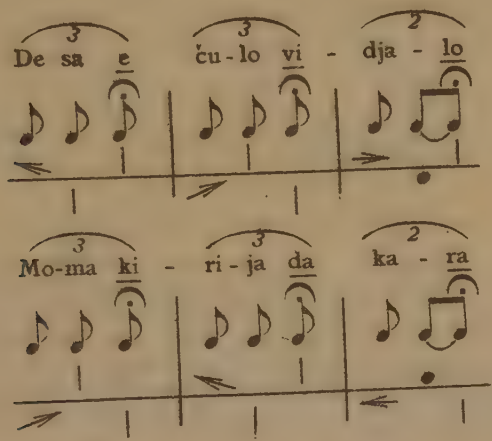
Le schéma rythmique s'établit immédiatement :



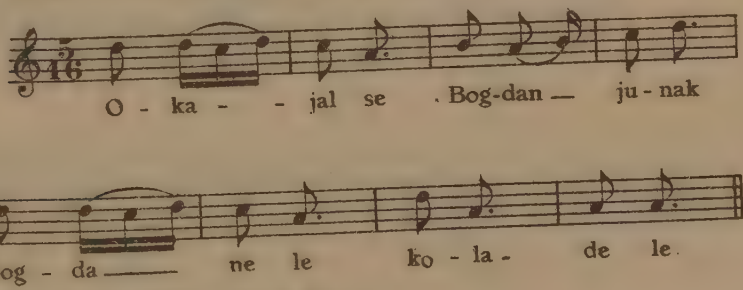
Le vers est un octosyllabe. Les syllabes allongées le découpent en trois membres métriques inégaux. La danse renforce l'effet de la syllabe finale de chaque membre : le mouvement qui coïncide avec cette syllabe est prolongé. De sorte que la différenciation des mem-

(1) « ...On bat la mesure : 1, 2 (avec un allongement du second temps). Dans cette danse le premier pas est normal (bref), le second allongé, c'est-à-dire le second pas s'arrête de 1/2 temps de plus que le premier. Le pas bref correspond à une croche ordinaire et le pas allongé à une croche pointée (A. Drumev, *Bălgarskite narodni hora*, Sofia, 1929).

bres métriques peut être observée également dans les figures chorégraphiques : la césure allonge les « pas » de la danse avec lesquels elle coïncide :



Voici un autre exemple (Stoin, p. 25, n° 21) :



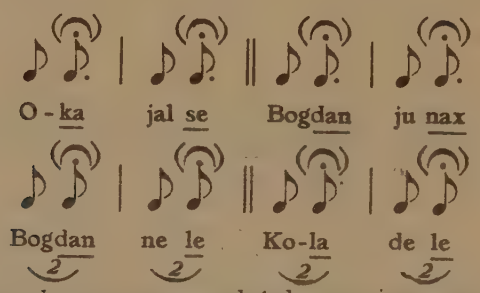
Le vers est un octosyllabe de la forme :

— — | — — | — — — | — —

Il est composé de deux hémistiches égaux et chaque hémistiche est formé par deux membres bisyllabiques :

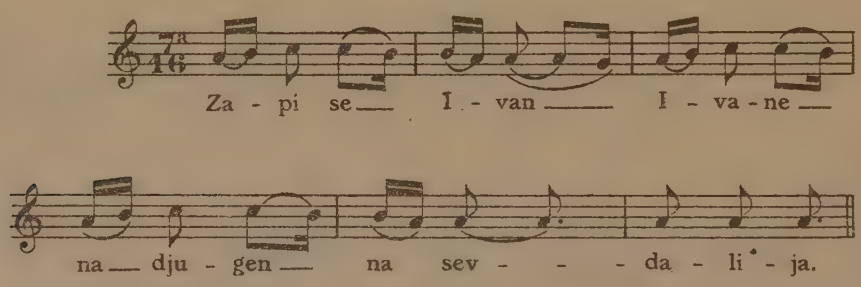
Oka-	*jal se*	*Bogdan*	*junak*
Bogda-	*ne le*	*kola-*	*de le*
2	2	2	2

La syllabe finale de chaque membre coïncide avec une croche pointée dans le schéma rythmique de la mélodie de sorte que nous voyons différenciés dans celle-ci huit membres bisyllabiques :

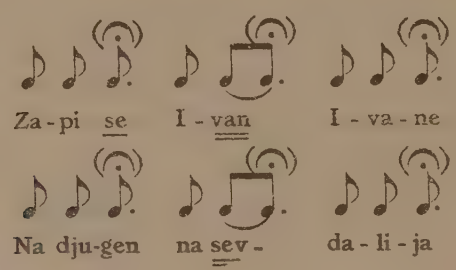


Chaque membre du vers est encadré dans une mesure de la mélodie.

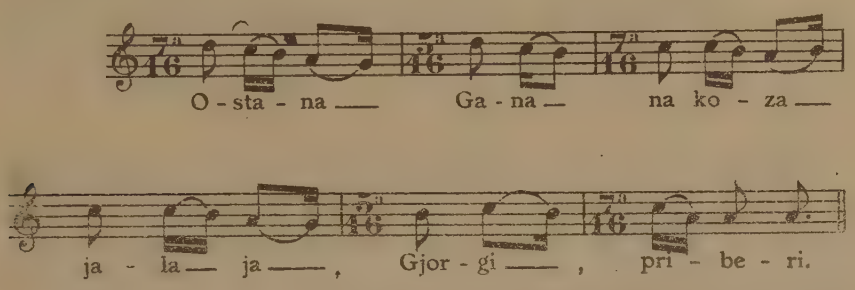
Toutes les syllabes allongées ne sont pas nécessairement de durées égales. Cela se voit dans la chanson *Ivan ciganin* (Jankov, p. 22, n° 47) :



dont voici le schéma :



Le vers (un octosyllabe de la forme — — — | — — | — — —) est composé de deux membres trisyllabiques et d'un membre bisyllabique qui se trouve au milieu. Chaque membre occupe une mesure et chaque mesure semble être inséparable du membre. Cela apparaît plus clairement encore dans la chanson *Ostana Gana na koza :*

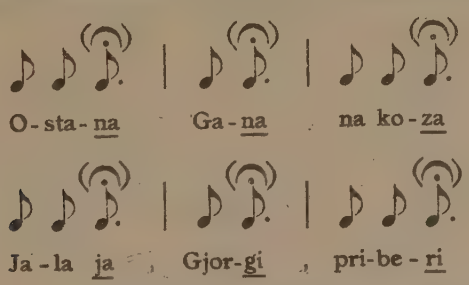


Archives du Musée Ethnographique de Sofia, n° 1122

Le vers a la même structure que celui de la chanson précédente :

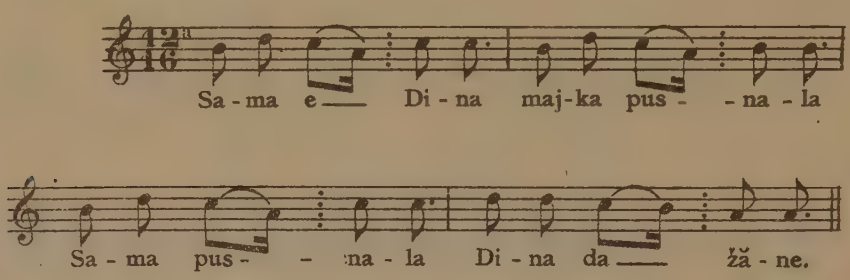
Ostana	*Gana*	*na koza*
Jala ja	*Gjorgi*	*priberi*
3	2	3

Le schéma rythmique nous montre avec quelle exactitude chaque mesure de la mélodie encadre le membre correspondant du vers :



Dans le schéma ci-dessus les syllabes finales de chaque membre déterminent la fin de la mesure correspondante, *qui est 7/16 ou 5/16 suivant que le membre est trisyllabique ou bisyllabique.*

La chanson *Sama e Dina* marque, elle aussi, très explicitement les membres métriques par l'allongement de leurs syllabes finales dans le rythme de la mélodie :



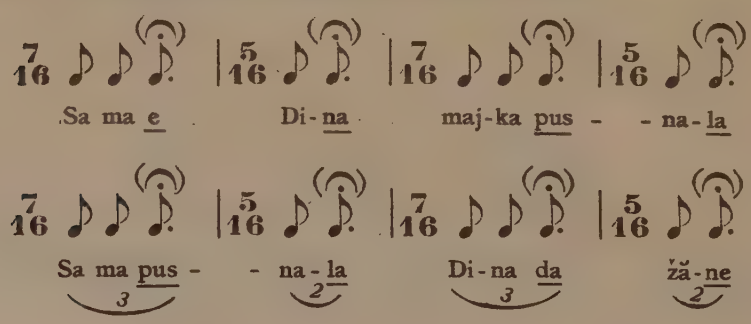
Stoin, p.29, n°34

Le vers est un décasyllabe de la forme

— — — | — — || — — — | — — :

Sama e	*Dina*	*majka pus-*	*nala*
Sama pus-	*nala*	*Dina da*	*žàne*
3	2	3	2

Chaque membre du vers se différencie dans le rythme de la mélodie, ce qui se constate par le schéma rythmique suivant :



Dans ce schéma chaque mesure dépend du membre correspondant : elle est à 7/16 ou à 5/16 suivant que le membre est trisyllabique ou bisyllabique.

On voit, dans tous les exemples cités jusqu'ici, que la mesure ne peut pas être considérée indépendamment du membre métrique, tout au moins dans la musique vocale populaire. De plus, une mesure chorégraphique est aussi connexe à la mesure musicale, qu'au membre métrique correspondant. Il est donc nécessaire d'élargir la notion de mesure, surtout lorsque l'on est dans le domaine de la musique vocale populaire qui est intrinsèque au langage.

Ne pouvant, faute de place, donner d'autres exemples musicaux, nous renvoyons le lecteur aux collections de Stoin, Jankov, D. Hristov, avec les références nécessaires, et à celle du Musée Ethnographique de Sofia. Les chansons suivantes offrent des exemples typiques de différenciation des membres dans le rythme musical, sans qu'il soit nécessaire de simplifier trop les schémas rythmiques :

Sobrali se momite (Stoin, p. 58, n° 119), *Pohvali se Dojna moma* (*ibid.*, p. 59, n° 125), *Lenka e platno belila* (*ibid.*, p. 25, n° 22), *Kotlite gromat* (*ibid.*, p. 58, n° 120), *Zalibi Černjo Milkana* (*ibid.*, p. 73, n° 177), *Rado le konakčijko le* (*ibid.*, p. 75, n° 185), *Izraslo* (D. Hristov, *Ritmičnite osnovi*, p. 11, n° 20), *I az beh edna na majka* (D. Hristov, *Tehničeskija stroež*, p. 31), *Viša gărkinja* (Jankov p. 37; n° 113), *Malka Bjala* (*ibid.*, p. 37, n° 111), *Kolednici svatovnici* (*ibid.*, p. 37, n° 112), *Dobăr junak i malka moma* (*ibid.*, p. 38, n° 117), *Mamina Radka* (*Collection du Musée ethnographique* de Sofia, n° 1216), *Rado le konakčijko le* (*ibid.*, n° 484), *Ljube Gavrilo* (*ibid.*, n° 1688), *Ja dojdi, ljube, ja dojdi* (*ibid.*, n° 1775), *Ja stani, stani, starojko* (*ibid.*, n° 748), *Snošti se Manojlo pokanil* (*ibid.*, n° 717), *Kolko să zvezdi po nebo* (*ibid.*, n° 1637), *Zadade se temen oblak* (*ibid.*, n° 65), *Zlatokrila erebica* (*ibid.*, n° 737), *Ženiš me, mamo, godiš me* (*ibid.*, n° 1407), *Red sedjat momi, ergeni* (Bojčev, *op. cit.*, p. 19, n° 30), *Kiten dever* (Češmedžiev, *op. cit.*, p. 32, n° 38), etc.

CHAPITRE XXIII.

FORMES INTERMÉDIAIRES ET ALTÉRATIONS.

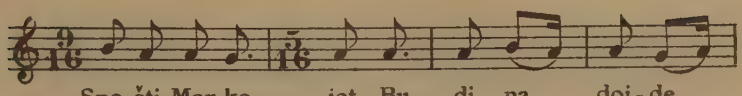
Etapes dans le processus de la différenciation. — Délimitation incomplète des parties du vers dans le rythme musical et chorégraphique. — Exemples et tableau synoptique de différents stades de différenciation d'un octosyllabe. — Syllabes plus ou moins allongées suivant leur rôle dans le vers : différenciation du membre monosyllabique indépendant. — Déplacement de la syllabe allongée vers le milieu du vers. — Altération du rythme poétique par le rythme musical en vue d'effets spéciaux. — Cas de chevauchement entre les subdivisions du vers et de la mélodie.

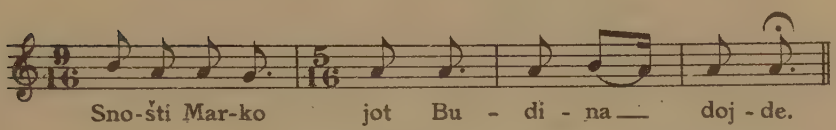
De tout ce qui a été dit jusqu'ici il ressort que la différenciation des parties du vers, soit en lui-même, soit dans le rythme de la mélodie, soit dans celui de la danse, s'est effectuée par étapes. Il serait intéressant de voir comment les hémistiches et les membres métriques se sont délimités pendant la période de leur formation. Ce processus a été lent et continu. Très probablement, le vers s'est différencié en premier lieu par l'allongement de sa syllabe finale, toutes les autres syllabes restant de même durée. Ensuite s'est dessiné le contour de l'hémistiche par le détachement de sa syllabe finale dans la mélodie et dans la danse. Le membre ne s'est différencié qu'en dernier lieu par l'allongement de la syllabe finale dans le rythme de la mélodie. De nombreuses formes intermédiaires montrent la continuité dans le processus de cette formation.

Ces formes intermédiaires sont les chansons dans lesquelles l'allongement apparaît tantôt sur la dernière syllabe du membre, tantôt sur celle de l'hémistiche. Dans ces chansons tous les membres ne sont donc pas nettement différenciés par le rythme de la mélodie et de la danse, car çà et là deux membres se fondent souvent en un hémistiche.

Cela apparaît très nettement dans la chanson *Snošit Marko* composée sur un décasyllabe de la forme

— — — — — — , — — | — — :



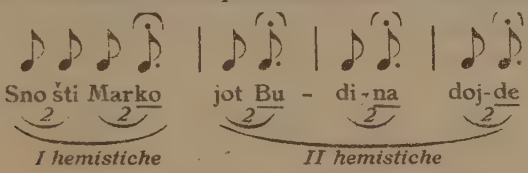


Archives du Musée Ethnographique de Sofia, n°1620

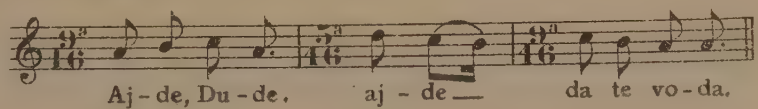
Le vers étant composé de cinq membres bisyllabiques :

Snošti | Marko || jot Bu- | dina | dojde,

tous les membres se trouvent délimités dans le rythme de la mélodie, sauf le premier membre, dont la syllabe finale *-šti* n'est pas allongée au moyen de la croche correspondante dans le schéma rythmique :



Dans la chanson *Ajde, Dude* la différenciation des membres est encore moins avancée (*ibid.*, n° 566) :



Le vers est un décasyllabe de la forme

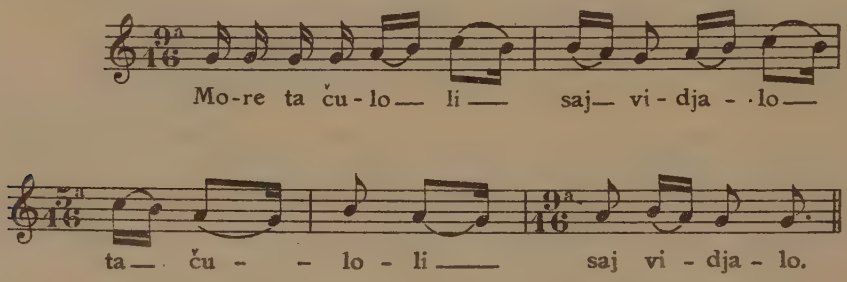
— — | — — || — — | — — | — — :
Ajde, | Dude, || ajde | da te | voda.

Il est formé de cinq membres bisyllabiques. Un seul membre, celui du milieu, a les contours nettement dessinés dans le rythme de la mélodie. Les deux membres initiaux sont réunis en un hémistiche tétrasyllabique, ainsi que les deux membres finaux. Cela apparaît

dans le schéma rythmique, où les notes correspondant seulement à la quatrième, à la sixième et à la dixième syllabe sont allongées :

On voit dans ce schéma, que le premier et le quatrième membres n'ont laissé aucune trace sur le rythme de la mélodie.

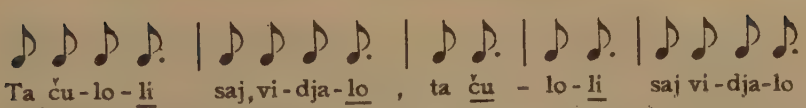
La chanson *Ta čulo li saj vidjalo* présente un cas analogue (Stoin, p. 43, n° 180) :



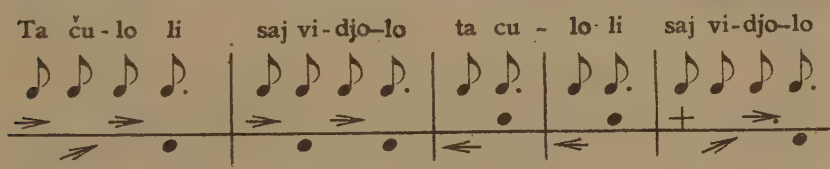
Sans le mot *more* qui est un ornement rarement employé par les chanteurs, le vers serait un octosyllabe de la forme

— — | — — || — — | — — :
Ta ču- | la li || saj vi- | djalo

Ce vers se répète deux fois pour une période entière de la mélodie. Mais il est intéressant de remarquer que, dans la première partie, le rythme musical présente ce vers comme composé de deux hémistiches tétrasyllabiques, en n'allongeant que la syllabe finale de chaque hémistiche (c'est-à-dire sans différencier les deux membres bisyllabiques dont chaque hémistiche est formé), tandis que dans la seconde partie la répétition du même vers n'est pas identique : le rythme de la mélodie allonge également la deuxième syllabe du premier hémistiche. De cette manière les deux membres qui composent cet hémistiche se trouvent différenciés par l'allongement de leur syllabe finale (le second hémistiche se répète identiquement). Le schéma de la mélodie stylisée nous le montre nettement :

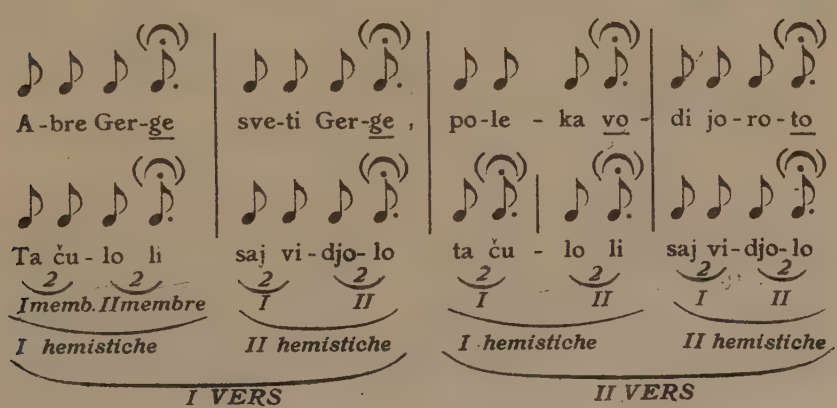


La chorégraphie confirme cette délimitation des subdivisions du vers, en faisant correspondre un mouvement (pas) prolongé à chaque syllabe finale des membres et des hémistiches ainsi différenciés :



Le quatrième, le huitième, le dixième, le douzième et le seizième pas sont prolongés et servent de jalons qui délimitent la période chorégraphique en cinq motifs inégaux. Le premier, le troisième et le cinquième motifs chorégraphiques sont composés de quatre pas, chaque pas final étant prolongé; chacun de ces trois motifs est occupé par un hémistiche tétrasyllabique. Le troisième et le quatrième motif sont composés de deux pas, et chaque deuxième pas est prolongé; chacun d'eux est occupé par un membre bi-syllabique. A chaque pas de la danse correspond une syllabe du vers.

Comparons le schéma rythmique de cette chanson avec celui de la chanson *Abre Gerge, sveti Gerge*, analysée dans le chapitre précédent (p. 327) :

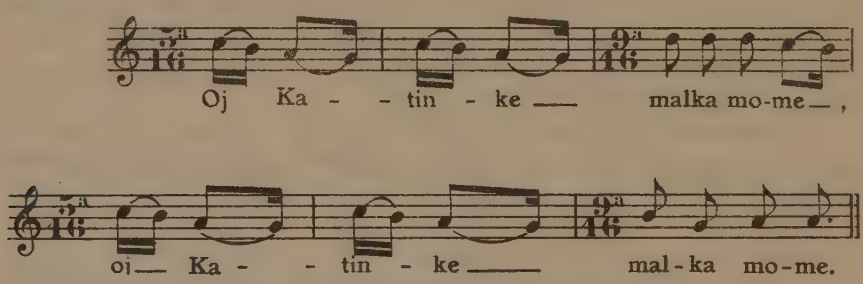


Les deux schémas sont bâtis sur le même type de vers : l'octosyllabe de la forme :

— — | — — || — — | — —

A chaque syllabe et à chaque croche de l'une de ces chansons correspond une syllabe et une croche dans l'autre ; de plus, à chaque mesure du premier schéma correspond une mesure de structure identique dans le second, sauf à la troisième mesure, à laquelle correspondent deux mesures dans le second schéma. Dans la chanson *Abre Serge sveti Serge* aucun membre bisyllabique n'est différencié par le rythme de la mélodie : l'allongement de chaque quatrième syllabe ne dessine que les contours de l'hémistiche. La chanson *Ta čulo li saj* représente un degré plus haut de différenciation, car les deux membres du troisième hémistiche sont dessinés par l'allongement de leurs syllabes finales.

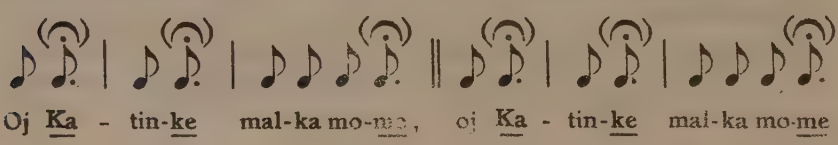
La différenciation des membres est poussée encore plus loin dans la chanson *Oj Katinke* (Stoin, p. 72, n° 175) :



Le vers est encore un octosyllabe de la même forme que celui des deux chansons précédentes :

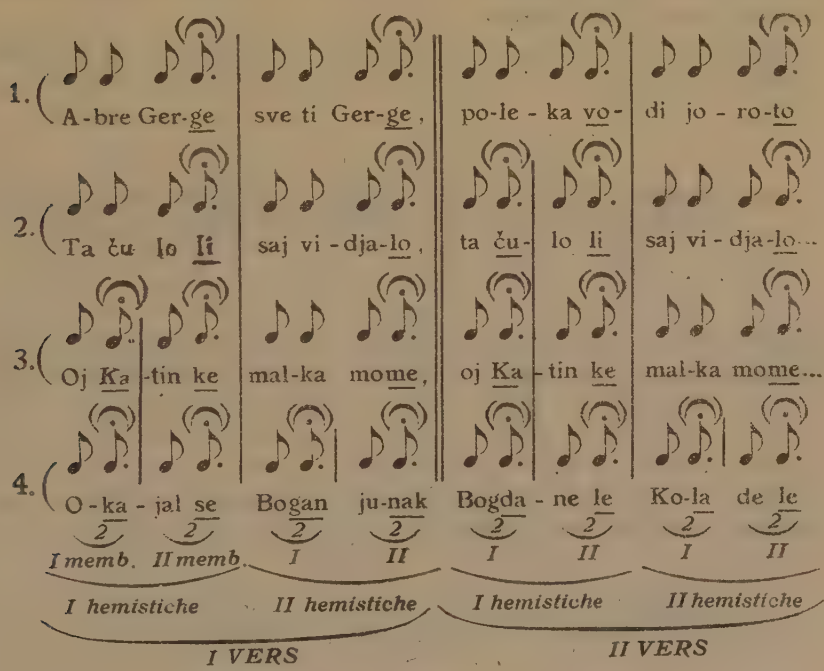
Oj Ka-	*tinke*	*malka*	*mome*
2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes	2 syllabes

Le schéma rythmique est composé de deux parties égales, et la deuxième partie est une répétition identique de la première :



Tous les membres bisyllabiques y sont différenciés par l'allongement de leur syllabe finale, sauf le troisième et le septième (*malka*). Comparée avec les deux schémas précédents, la carcasse rythmique ci-dessus représente une étape supérieure de différenciation.

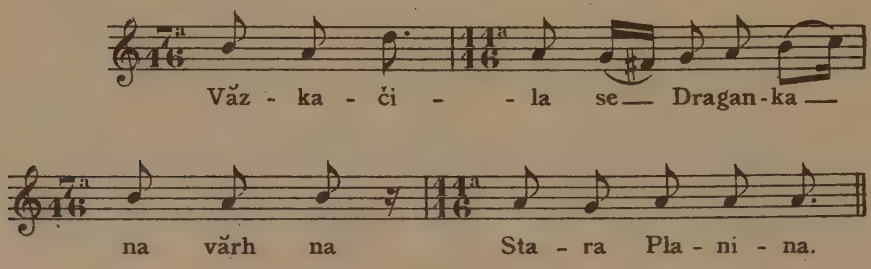
Enfin, si nous comparons ces trois schémas avec celui de la chanson *Okajal se Bogdan junak*, analysée à la p. 335, nous apercevrons que le processus de la différenciation des membres bisyllabiques, commencé dans *Abre Gerge*, y apparaît comme achevée :



Les vers des quatre chansons sont des octosyllabes de la même forme : — — | — — || — — | — — Chaque vers est composé de deux membres bisyllabiques. Dans le premier schéma quatre syllabes sont allongées en délimitant ainsi quatre hémistiches, sans qu'aucun membre soit différencié ; dans le second schéma, le nombre des syllabes allongées est de cinq et celui des membres dif-

férenciés de deux; dans le troisième on voit six syllabes allongées et quatre membres différenciés; et dans le quatrième schéma huit syllabes allongées délimitent huit membres bisyllabiques. Les chansons *Ta čulo li saj* et *Oj Katinke* représentent des étapes successives dans le processus de la différenciation des membres par le rythme musical. Le schéma de la chanson *Abre Gergi,* comparé avec les trois autres schémas, représente le point de départ de ce processus, tandis que le dernier schéma est le point d'arrivée. Tous les schémas peuvent être considérés comme issus du premier par une différenciation successive des membres.

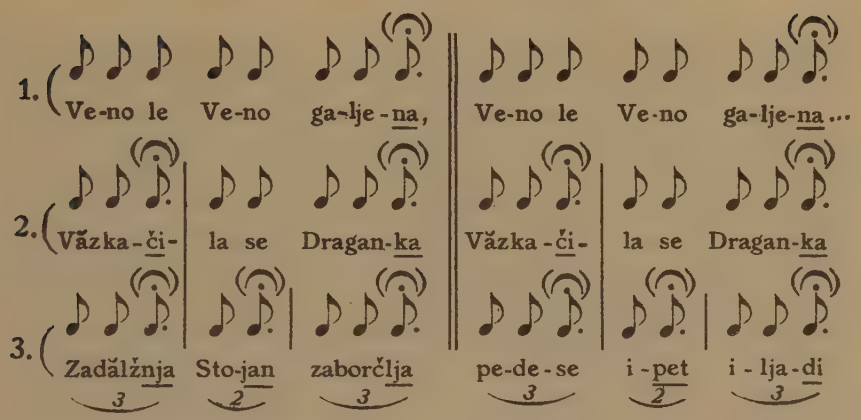
Nous trouvons un exemple analogue, mais où l'octosyllabe est d'une autre forme, dans la chanson *Văzkačila se Draganka* (Stoin, p. 73, n° 179):



Le vers a ici la même structure que dans la chanson *Zadălžnja Stojan,* analysée dans le chapitre précédnet (voir p. 329):

Văzkači-	*la se*	*Draganka*
Zadălžnja	*Stojan*	*Zaborčlja*
3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes

Mais la chanson *Veno le Veno galjena,* analysée dans le chapitre XXI (voir p. 312) a aussi la même structure. Comparons les schémas rythmiques de ces trois chansons:



Chaque schéma est occupé par deux octosyllabes de la forme :

— — — | — — | — — —

Dans le premier schéma seulement deux syllabes sont allongées ; elles marquent la fin des vers, et aucun membre n'est différencié. Dans le second schéma il y a quatre syllabes allongées et deux membres différenciés (*vǎzkači*). Dans le troisième schéma le nombre des syllabes allongées est de six, et tous les membres bisyllabiques et trisyllabiques sont différenciés. La chanson *Veno le Veno* représente le point de départ et la chanson *Zadǎlžnja Stojan* le point d'arrivée du processus de différenciation ; la chanson *Vǎzkačila se* est une étape de transition. Le troisième schéma, dont tous les membres bi- et trisyllabiques sont mis en relief par l'allongement de leurs syllabes finales, peut être considéré comme issu du deuxième, et celui-ci comme issu du premier, dans lequel les contours d'aucun membre ni d'aucun hémistiche ne sont dessinés.

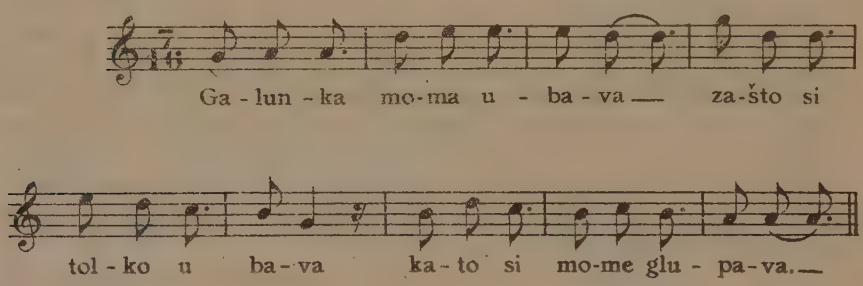
Plusieurs exemples pareils de formes transitoires pourraient être donnés. Mais l'espace nous manque. Bornons-nous à indiquer : *Kato sakaš da se ženiš* (*Archives du Musée Ethnographique* de Sofia, n° 730), *Oči plavi oči* (*ibid.*, n° 1569), *Iztekla mi jasna zora* (*ibid.*, n° 95), *Vaklo mi vlači Nano čoban* (*ibid.*, n° 86), *Zdravče venče* (*ibid.*, n° 459), *Pofali se malka moma* (*ibid.*, n° 92), *Momi momci deleha* (*ibid.*, n° 293), *Kraj selo ide nevesta* (*ibid.*, n° 1421),

Maruška majka godjava (*ibid.*, n° 555), *Velo le golem djavole* (*ibid.*, n° 755), *Večeraj,mome, ta legaj* (*ibid.*, n° 1412), *Koj ti kupi, Velo* (Stoin, p. 29, n° 35), *Ali konče vodi* (*ibid.*, p. 30, n° 36), *Jovano, gidi, gjavolo* (*ibid.*, p. 58, n° 21), *Male mila male* (*ibid.*, p. 58, n° 122), *Părvite petli propeha* (*ibid.*, p. 28, n° 32), *Razbjagalo saj* (*ibid.*, p. 38, n° 49), *Zasaka Marko* (*ibid.*, p. 38, n° 50), *Dobro le, dva se mladi zalibili* (*ibid.*, p. 39, n° 52), *Što sa na Boga pomolih* (*ibid.*, p. 47, n° 183), *Stano le mari Girina* (*ibid.*, p. 75, n° 186), *Devet godini, Cenke le, džanam* (Češmedžiev, *op. cit.*, p. 40, n° 46), *Mamo, kaži tatu* (D. Hristov, *Tehničeskija strœž*, p. 37), etc., etc...

Les schémas rythmiques de toutes ces chansons, déduits soit par stylisation soit directement, représentent des formes transitoires de différenciation, dans lesquelles tous les membres métriques ne sont pas mis en relief par le rythme de la mélodie.

Mais la différenciation ne s'est pas arrêtée là. L'instinct de l'ordre, dans la répartition des syllabes et des durées, s'est manifesté par la tendance à souligner que la syllabe de la fin du vers et de l'hémistiche est plus importante encore que la syllabe finale du membre. Par cette prédisposition à mettre en relief cette syllabe, il advint qu'elle finit par être érigée en membre monosyllabique indépendant.

Tel est le cas dans la chanson *Galunka* (Stoin, p. 60, n° 129) :

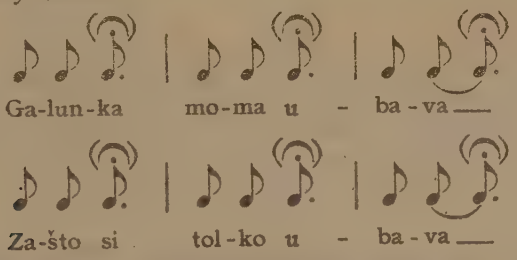


Cette mélodie impose au vers la répartition des syllabes selon la formule : — — — | — — — | — — , c'est-à-dire deux membres trisyllabiques suivis d'un membre bisyllabique :

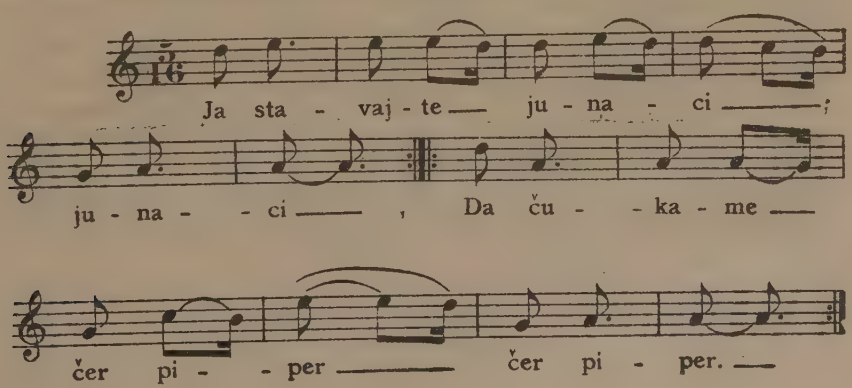
Galunka | *moma u-* | *bava*
Zašto si | *tolko u-* | *bava* etc.

Or, tandis que les syllabes finales du premier et du second membres ont la valeur d'une croche pointée, celle du troisième membre, qui est en même temps la syllabe finale du vers, est devenue plus longue encore que les syllabes finales des autres membres, car sa durée est égale à une croche pointée augmentée d'une croche ordinaire.

Comme le rythme de cette mélodie est très simple (lorsqu'on fait abstraction de la hauteur des sons), il représente déjà son propre schéma, et la stylisation en devient superflue. L'aède discerne donc, même parmi les syllabes finales, des syllabes de différents ordres d'importance. Dans l'exemple ci-dessus la syllabe finale de chaque vers ne s'est pas encore établie en membre monosyllabique indépendant et n'occupe pas une mesure entière : elle fait encore partie du membre bisyllabique :



Mais il existe des cas où cette syllabe s'allonge au point d'assumer la durée totale d'une mesure et de devenir un véritable membre indépendant. Dans ce cas sa durée devient égale à une mesure, c'est-à-dire à la somme des durées de toutes les syllabes d'un membre ordinaire, car, en général une mesure représente la durée d'un membre bi- ou trisyllabique. Donc, au point de vue de la durée cette syllabe représente un membre indépendant catalectique. Cela se voit dans la chanson *Kak se čuka čer piper* (Jankov, p. 21, n° 46) :



Le vers est un heptasyllabe de la forme :

— — | — — || — — —

Par la répétition du troisième membre il devient un décasyllabe de la forme :

— — | — — || — — — | — — — :

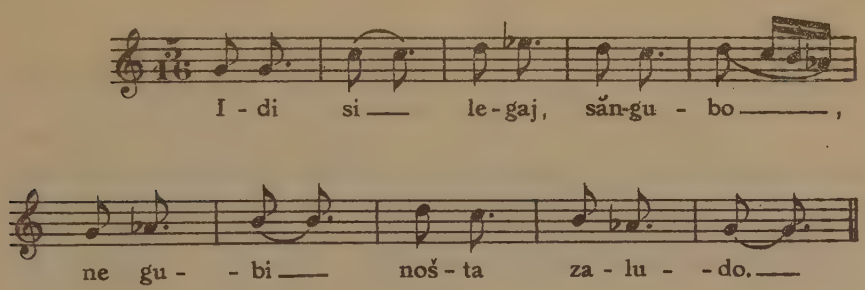
Ja sta-	*vajte*	*junaci*	*(junaci)*
Da ču-	*kame*	*čer piper*	*(čer piper).*

Le troisième membre se répète *identiquement* non seulement dans le vers, mais également dans le rythme de la mélodie, ce qui se voit dans le schéma rythmique :

On voit d'après ce schéma que le troisième membre (y compris sa répétition) a une syllabe finale qui est en même temps la dernière syllabe du vers et qui s'allonge plus que les syllabes finales des autres membres. Et cet allongement est porté jusqu'à ce que la syllabe en question devienne égale en durée à un membre entier (on peut remarquer que chaque membre occupe une mesure et que la barre de mesure n'est qu'un trait qui délimite les membres). En même temps, la deuxième syllabe du membre trisyllabique reçoit un allongement normal (égal en durée à l'allongement des syllabes finales des autres membres), de sorte qu'il se forme un nouveau membre bisyllabique. L'ancien membre bisyllabique se trouve donc décomposé en deux nouveaux membres inégaux : un bisyllabique et un monosyllabique (catalectique). Il en résulte que le vers est constitué par trois membres

bisyllabiques, plus un membre monosyllabique indépendant, ce qui porte à quatre le nombre de ses membres, sans compter les deux nouveaux membres de la répétition, par lesquels ce nombre est porté à six. Nous avons donc des raisons d'interpréter cette syllabe finale du vers comme un véritable membre indépendant, et non pas comme une syllabe finale faisant partie intégrante du membre trisyllabique.

Un phénomène analogue peut être observé dans la chanson *Idi si ljagaj, săngubo* (Stoin, p. 51, n° 101) :



Ici la différenciation est encore plus avancée. Le vers est un octosyllabe de la forme :

— — — | — — | — — —

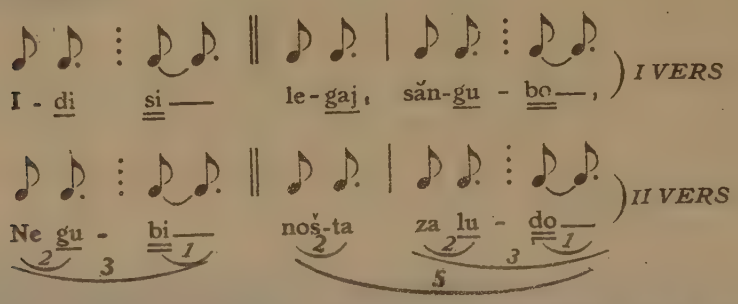
c'est-à-dire composé de deux membres trisyllabiques et d'un membre bisyllabique au milieu. Le rythme de la mélodie nous indique qu'il faut considérer ce vers comme étant formé de deux fragments inégaux : le premier membre (qui est trisyllabique) constitue le premier fragment et les deux membres suivants le second fragment :

Idi si	*legaj*,	*sangubo*,
Ne gubi	*nošta*	*za ludo*
3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes

I fragment II fragment

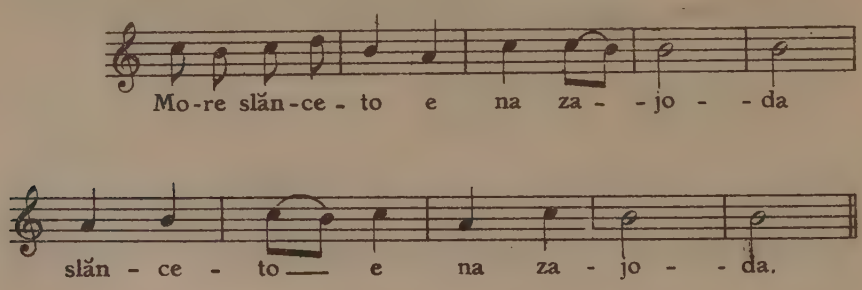
Si nous analysons le schéma de cette chanson, nous verrons, que la

structure des vers ci-dessus se trouve encore modifiée par le rythme de la mélodie :

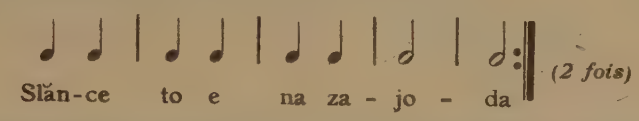


Chaque membre trisyllabique du vers est décomposé par le rythme musical en deux parties inégales, dont la première forme un membre bisyllabique, et la seconde un membre monosyllabique indépendant ; chaque vers se trouve donc constitué par cinq membres mono- ou bisyllabiques : les deux premiers membres forment le premier fragment (hémistiche) et les trois suivants le second. Tous les nouveaux membres ainsi obtenus sont égaux en durée, et chaque membre occupe une mesure. Dans chaque ancien membre trisyllabique la troisième syllabe est tellement allongée que sa durée devient égale à celle d'un membre bisyllabique ; tandis que la deuxième, en bénéficiant d'un allongement normal (croche pointée), forme avec la première syllabe un membre bisyllabique. La syllabe finale d'un membre et celle d'un fragment (hémistiche) du vers ne sont donc pas présentées par le rythme musical comme ayant la même importance.

Il arrive même parfois que les deux syllabes d'un membre bisyllabique se constituent en deux membres monosyllabiques indépendants, surtout à la fin du vers. Ce phénomène peut être observé dans la chanson *Slănceto e na zajoda* (Stoin, p. 45, n° 76) :



En supprimant le refrain *more*, qui se répète périodiquement devant chaque vers, et en faisant correspondre une seule note à chaque syllabe, on obtient le schéma rythmique suivant :



qui se répète identiquement deux fois pour chaque vers. Les syllabes sont réparties en un octosyllabe de la forme

— — | — — || — — | — — ,

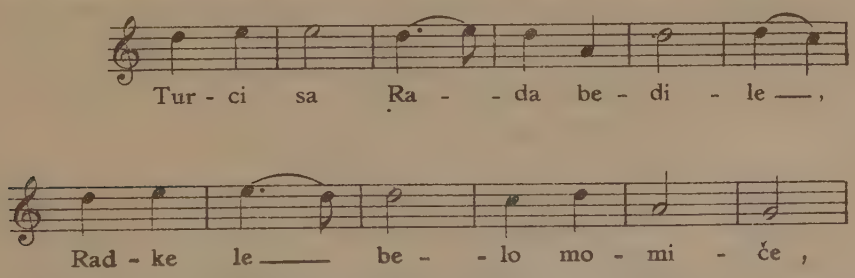
composé de quatre membres bisyllabiques :

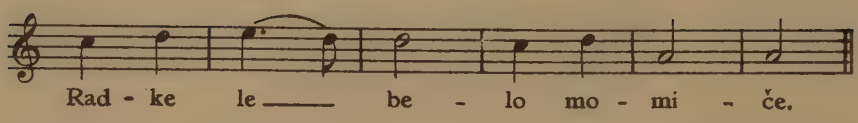
Slănce- | *te e* || *na za-* | *joda*

Mais cette structure est modifiée par le rythme de la mélodie, comme cela se voit dans le schéma rythmique : chaque syllabe du dernier membre, en s'allongeant jusqu'aux dimensions d'une mesure entière (c'est-à-dire d'un membre), constitue un membre monosyllabique indépendant (membre catalectique).

Remarque. — Ici les syllabes finales des autres membres du vers ne se distinguent pas par un allongement. La structure même du vers est suffisante pour délimiter les mesures dans la mélodie correspondante.

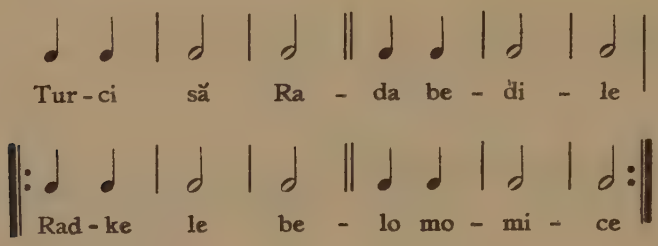
La chanson *Turci să Rada bedili* présente un cas analogue, avec cette différence, que les deux membres monosyllabiques indépendants y apparaissent à la fin de chaque hémistiche, tandis que dans la chanson précédente ils ne se produisent qu'à la fin du vers :





Stoin, p.49, n°93

En voici le schéma rythmique :



Ce schéma est intéressant aussi d'un autre point de vue. La chanson ci-dessus, dont les syllabes du texte, indépendamment de la mélodie devraient être réparties dans un octosyllabe de la forme

— — — | — — | — — — :

Turci să	*Rada*	*bedili*
Radke le	*belo*	*momiče*

présente une altération dans la structure du vers, imposée par le rythme de la mélodie. Ce phénomène, très fréquent dans la musique populaire bulgare, est dû soit à des substitutions ultérieures au texte primitif de textes plus ou moins analogues et plus ou moins convenables (au point de vue métrique), soit à un désir de rompre avec la régularité monotone, soit à la recherche d'effets spéciaux voulus par l'aède. Le rythme de la mélodie altère donc le vers ci-dessus en un octosyllabe de la forme

— — | — — ‖ — — | — — :

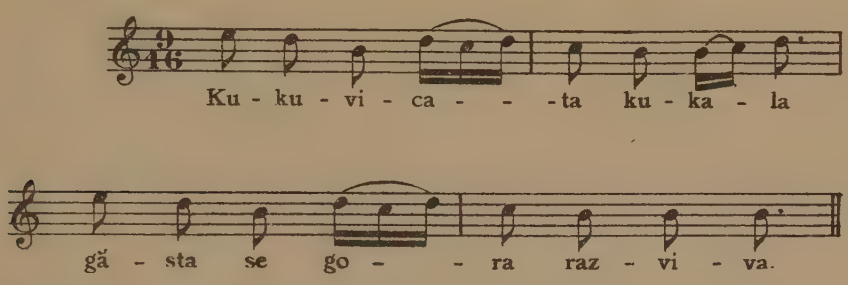
Turci	*să Ra-*	*da be-*	*dili*
Radke	*le be-*	*lo mo-*	*miče*

Ce nouvel octosyllabe est composé de deux hémistiches égaux, et chaque hémistiche est formé de deux membres bisyllabiques. Or,

un simple examen du schéma rythmique suffit à faire constater que, dans le second membre des deux hémistiches, chaque syllabe, en s'allongeant jusqu'aux dimensions d'une mesure entière, s'érige (se constitue) en membre indépendant monosyllabique :

— — | ——— | ——— || — — | ——— | ——

La chanson *Kukuvicata kukala* présente un autre exemple, où la forme normale du vers est altérée par le rythme de la mélodie (*ibid.*, p. 59, n° 126) :

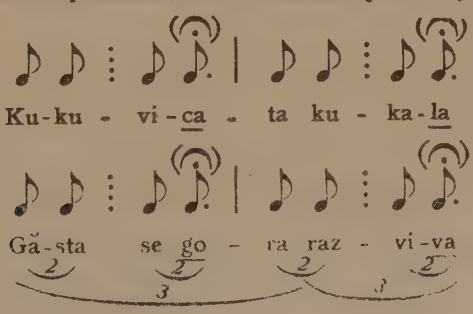


En effet, le vers de cette mélodie est de la forme :

— — — | — — | — — — :

Kukuvi-	*cata*	*kukala*
Găsta se	*gora*	*razviva*
3 syllabes	2 syllabes	3 syllabes

Cette structure est, cependant, ainsi modifiée par le rythme musical :



Une sorte d'enjambement peut être observé dans ce schéma, dans lequel la première mesure, au lieu de se terminer sur la syllabe finale du premier membre (sur la troisième syllabe), se termine sur la syllabe initiale du membre suivant; de plus, la mesure suivante commence avec la dernière syllabe du second membre. Ainsi les deux mesures à 9/16 regroupent les 8 syllabes du vers en deux hémistiches égaux tétrasyllabiques, bien que ce nouveau groupement ne paraisse pas normal ni naturel.

Ce phénomène d'altération du rythme verbal par le rythme musical est très fréquent dans l'art populaire bulgare.

Voir les chansons : *Todorčovata majčica* (Bojčev, p. 53, n° 76), *Zalibi Černjo Milkana* (Stoin, p. 73, n° 177), *Rado le, konakčijko le* (*Archives du Musée Ethnographique* de Sofia, n° 484), etc...

CONCLUSION

Dans l'art populaire, la musique, la poésie et la danse sont intimement liées, et l'étude de l'une nécessite l'étude des deux autres; leur union est réalisée par le fait que là c'est la même unité rythmique qui règne dans les trois arts.

Chaque poésie est composée de vers dont le nombre de syllabes est égal; les vers sont délimités par des pauses périodiques ou césures. D'autres pauses apparaissent, toujours au même endroit, à l'intérieur du vers, et le découpent en hémistiches. L'hémistiche, par lui-même, se subdivise en membres bisyllabiques et trisyllabiques. Les césures et les coupes intérieures des vers séparent généralement des mots entiers et non pas les parties d'un même mot. L'accent tonique n'a pas une place fixe dans chaque vers d'une même poésie. Mais les césures apparaissent toujours au même endroit et elles produisent l'impression de rythme en découpant des parties dont le nombre de syllabes est fixe. La syllabe suivie de la césure est généralement allongée par le rythme de la mélodie.

Les subdivisions du vers déterminent celles de la mélodie. Les nombreux rythmes complexes en usage dans la musique populaire bulgare sont formés de temps premiers qui se groupent en temps binaires et ternaires, en mesures simples et composées, en groupes et phrases musicales suivant les mêmes principes que ceux d'après lesquels les syllabes se groupent en membres bisyllabiques et trisyllabiques, en hémistiches, en vers et en couplets. Ainsi, l'octosyllabe de la forme :

— — — | — — | — — —

a la même structure que la mesure à $8^b/8$ ou $\frac{3+2+3}{8}$; le pentasyllabe de la forme :

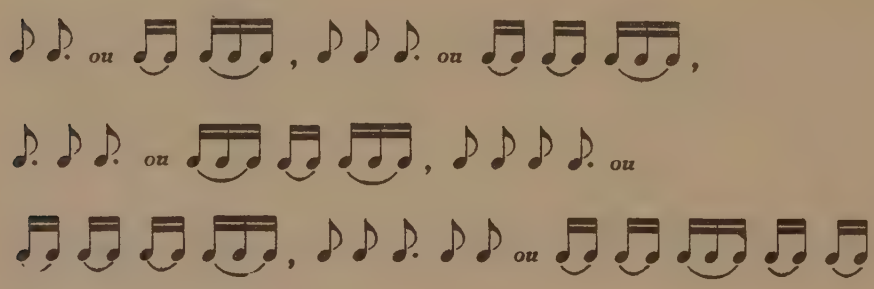
est composé suivant la structure de la mesure à $5^a/8$ ou $\frac{2+3}{8}$; le vers à 9 syllabes de la forme :

— — | — — ; — — | — — —

a la structure de la mesure à $9^a/8$ ou $\frac{2+2+2+3}{8}$ etc... Il suffit de remplacer dans ces vers chaque syllabe par une croche, pour obtenir la mesure correspondante.

Le principe du *nombre*, qui régit la répartition des syllabes en membres, hémistiches et vers et le groupement des temps premiers en mesures, régit également le groupement des mesures simples en mesures complexes et de celles-ci en groupes métriques et en phrases musicales.

Pour remonter aux rythmes prototypes et authentiques d'une mélodie il est utile de recourir à la méthode de simplification et de stylisation ; tandis que, pour évaluer exactement les valeurs rythmiques il est nécessaire de décomposer ces valeurs en temps premiers. Ces deux méthodes de recherche nous montrent l'existence de rythmes complexes dans l'art populaire comme :



etc., qui peuvent être exprimés le plus commodément par les signes respectifs : $5^a/16$, $7^a/16$, $8^b/16$, $9^a/16$, $11^b/16$, etc...

Pour l'étude de la mesure et du rythme dans la musique populaire bulgare, ainsi que pour l'évaluation exacte des valeurs rythmiques, il est commode d'adopter comme unité de temps la valeur la plus brève dans la mélodie, c'est-à-dire le temps premier (sans tenir compte des notes d'ornement comme les mélisures, les appogiatures, etc., dont la valeur peut être inférieure au temps premier). Toutes

les valeurs rythmiques des notes dans la mélodie ne sont que des multiples du temps premier. Cette unité est commune pour la mesure de la durée des notes, des gestes et des syllabes lorsque la musique, la poésie et la danse sont réunies en une chanson. Les syllabes et les gestes servent généralement à grouper les temps premiers en des valeurs rythmiques d'une étendue plus grande, en des temps battus binaires et ternaires et en mesures (parfois, cependant, une syllabe ou un geste peut avoir la durée d'un seul temps premier). Les mélodies instrumentales dont toutes les durées sont décomposées en temps premiers, servent à mesurer les valeurs rythmiques ainsi que le ferait un métronome; cela a lieu surtout dans le cas où la danse contient des rythmes complexes.

La mesure musicale est intimement liée avec le membre du vers ou avec l'hémistiche, et elle est très souvent déterminée par ceux-ci dont la syllabe finale est généralement allongée par le rythme de la mélodie. Le premier temps de la mesure n'est pas nécessairement le temps fort. Les vers, les hémistiches et les membres bisyllabiques et trisyllabiques se différencient tant dans le rythme musical que dans le rythme chorégraphique.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES.

ABRAHAM (Otto) und HORNBOSTEL : *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien* (dans les Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 11e année, livre 1, octobre-décembre 1909, pp. 1-25).

— *Phonographierte indische Melodien* (*Ibid.*, VIe année, 1903-1904, pp. 348-401).

AUBRY (P.) : *Essai de musicologie comparée : esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire*, Paris, 1905.

— *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères* : examen critique du système de M. Hugo Riemann (dans la *Revue musicale*, juin-juillet 1907, pp. 317-332 et pp. 347-360).

— *Les raisons historiques du rythme oratoire* (dans *La Tribune de Saint-Gervais*, 1900, pp. 283-290).

— Introduction aux *Chants populaires arméniens* recueillis par G. Boyadjian, Paris, 1904.

— *La chanson populaire dans les textes musicaux du Moyen Age*, Paris, 1904.

BAJDANOV : *Nekolko dumi vărhu tehničeskoto ustrojstvo i proizhoždenieto na bălgarskija čerkoven napev*, Plovdiv, 1899 (cet ouvrage est une traduction du livre de VOZNESENSKI, *Bolgarkij rospev*, Kiev, 1891).

BALLY (Ch.) : *Le rythme linguistique et sa signification sociale* (dans le *Compte rendu du Ier congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 253-263).

BARTÓK (Béla) : *Volksmusik der Rumäner von Maramures*, Munich, 1923.

BENLOEW : *De l'accentuation dans les langues indo-européennes, tant anciennes que modernes*, Paris, 1847.

— *Précis d'une théorie des rythmes*, Paris, 1862.

BEŠEVLIEV : *Naròdni pesni s melodii ot Orhanie* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome VII, Sofia 1892, pp. 118-124) : recueil de peu de valeur.

BOGOROV (Iv.) : *Bălgarski narodni pesni i poslovici*, Budapest, 1842.

BOJĆEV (D.) : *Bălgarski narodni pesni s melodii*, Sofia, 1918.

BUDMANI (P.) : *Još jedan pokušaj o našoj narodnoj metrici*, Dubrovnik, 1876.

BUKOREŠTLIEV (A.) : *Narodni pesni s melodii ot Razložko* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, Sofia, 1892, t. VII, 3e partie, pp. 107-118).

BOUVY (E.) : *Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, Nîmes, 1886.

BOVET : *La liberté primitive du rythme dans le chant grégorien* (dans le *Compte rendu du Ier Congrès du rythme*, Genève, 1926, pp. 10-14).

CHERBULIEZ (Dr A. E.) : *Polyrythmique exotique* (*Ibid.*, pp. 71-73).

— *L'unité du temps et sa division : problème psychologique fondamental du rythme musical* (*ibid.*, pp. 33-38).

COMBARIEU (J.) : *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, Paris, 1897.

— *Les rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l'expression*, Paris, 1893.

— *La musique et la magie. Etude sur l'origine populaire de l'art musical, son influence et sa fonction dans la société*, Paris, 1909.

CONEV (B.) : *Za udarenieto v bălgarskija ezik* (dans la collection *Zbornik za narodni umotvorenija*, tome VI, Sofia, 1891, pp. 3-82).

CEŠMEDŽIEV (J.) : *Bălgarski makedonski pesni, originalni i v naroden ton*, Sofia, 1926.

DOZON (A.) : *Chansons populaires bulgares inédites*, Paris, 1875.

DRUMEV (A.) : *Bălgarski narodni horà*, Sofia, 1929.

DŽORDŽEVIČ (Vl. R.) : *Srpske narodne melodije*, Jagodina, 1904, t. I et II.

— *Mélodies populaires serbes (Serbie du Sud)*. Introduction de Ernest Closson, Skoplje, 1928.

EMMANUEL (M.) : *L'Art gréco-romain. Rythmique* (dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1913, t. I, pp. 377-537).

— *Le rythme d'Euripide à Debussy* (dans le *Compte rendu du 1er Congrès du rythme*, Genève, 1926, pp. 103-146).

GAÏSSER : *Le système musical de l'Église grecque*, Paris, 1901.

GASTOUÉ (A.) : *Les origines du chant romain*, Paris, 1907.

— *Introduction à la paléographie musicale byzantine. Catalogue des manuscrits de musique byzantine*, Paris, 1907.

GAUTHIOT : *La fin du mot en indo-européen*, Paris, 1913.

GENNEP (A. van) : *Le folklore*, Paris, 1924.

GEVAERT : *Histoire de la musique de l'Antiquité*, 2 volumes, Gand, 1875 et 1881.

GIESE (Dr Fr.) : *Körperrhythmus in Leben und Kunst der Völker* (*Compte rendu du 1er Congrès du rythme*, Genève, 1926, pp. 350-373).

GOUJON : *L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole*, Paris, 1907.

GROSSET (Joanny) : *Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours.* (Dans l'*Encyclopédie de la musique*, première partie, tome I, Paris, 1913, pp. 257-376).

HRISTOV (D.) : *Ritmičnite osnovi na narodnata ni muzika* (dans le *Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis*, tome XXVII, Sofia, 1913, pp. 1-48).

— *Balkanski pesni*, Varna, 1913.

— *Tehničeskija stroež na bălgarskata narodna muzika, s kratăk istoričeski pregled* Sofia, 1928.

— *Makedonski pesni*, Sofia, 1923.

IVANOV (D. P.) : *Album ot bălgarski narodni pesni za solovo peene*, Sofia, 1904.

IVANOV (Jordan) : *Bălgarski narodni pesni. Lekcii četeni v universiteta*, Sofia, 1914 (polycopié).

JAGIĆ (V.) : *Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten* (dans *Archiv fur slavische Philologie*, tome IV, pp. 192-242, Berlin, 1880).

JANKOV (C.) en collaboration avec D. HRISTOV : *Bălgarski narodni pesni ot Besarabija* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis*, tome XXVII pp. 1-75, Sofia, 1913).

JACQUES-DALCROZE (E.) : *Rythmes d'hier, d'aujourd'hui et de demain et leur enseignement dans les écoles de musique* (dans le *Compte rendu du premier Congrès du rythme*, Genève, 1926, pp. 92-103). Dans cet article, l'auteur cite quelques mélodies populaires bulgares (très exactement notées) sans en indiquer la provenance.

KAMBUROV (Iv.) : *Značenieto i sǎštnost'ta na muzikalnija folklor*, Sofia, 1926.

— *Bǎlgarska muzika; minalo i sǎvremenost. Istoričeski prinos*. Sofia, 1926.

— *Našite narodni napevi i teoriite na Riemann* (kǎm vǎprosa za zapisvane na narodnite ni pesni), Sofia, 1926.

KARADŽIĆ (Vuk-St.) : *Narodna srpska pesmarica*, t. II, Vienne, 1815. Ce recueil contient quelques poésies populaires bulgares (p. 267).

— *Dodatak k'Sankt-Peterburgskim rječnicama*, Vienne, 1892.

KARANOV (Efr.) : *Pokazalec na napečatanite do sega v različni sbornici i periodičeski spisanija varijanti ot pesnite v sbornika na bratja Miladinovi* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome I, pp. 157-176), Sofia, 1889.

KAWCZYNSK : *Traité comparatif sur l'origine et l'histoire du rythme*, Paris, 1889.

KIESEWETTER : *Musik der Araber und Persen*, Leipzig, 1842.

KODŽAMANOV (R. S.) : *Narodni pesni s melodii ot Rusensko* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome X, 3e partie, Sofia, 1894, pp. 42 50).

KOLLÁR (Jan) : *Narodnie spievanky*, Budapest, 1835.

KOMITAS : *Musique populaire arménienne*, Paris, 1929.

KONEV (A.) : *Narodni pesni s melodii ot Tetovsko, Skopsko, Palanka, Štipsko, Kratovsko, Radoviš, Kumanovsko, Sersko, Veles, Ohridsko* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome XI, 3e partie, pp. 51-66), Sofia, 1894.

— *Narodni pesni s melodii ot Prilepsko* (*Ibid.*, tome XII, 3e partie, pp. 108-122), Sofia, 1895.

KRÁL (Josef) : *O prosodii české*, Prague, 1924.

KUBA (L.) : *Slovanstvo ve svých zpěvech*, kniha XIV, *Písně makedonské*, Prague, 1928.

— *Tonalnostite v bǎlgarskite napevi* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome XIV, pp. 641-664), Sofia, 1897.

KUHAČ (Fr. Š.) : *Južno-slovjenske narodne popjevke*. Quatre volumes. Zagreb, 1879-1881. Cet ouvrage contient quelques chansons populaires bulgares mal notées.

LABAN (Rud. von) : *Schrifttanz, Methodik, Orthographie, Erlaüterungen*, Vienne et Leipzig, 1928.

LACHMANN (Rob.) : *Musik des Orients*, Breslau, 1929.

LALOY (L.) : *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, Paris, 1904.

— *La musique chinoise*, Paris, 1910.

LEVY (Ernst) : *Métrique et rythmique. Définitions et bases* (dans le *Compte rendu du premier Congrès du rythme*, pp. 76-81), Genève, 1926.

LUSSY (Mathis) : *Traité d'expression musicale*, Paris, 1874.

— *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*. Paris, 1884.

MAHAN (K.) : *Našite napevi* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome X, première partie, pp. 221-235), Sofia, 1894.

MARETIĆ (Dr T.) : *Metrika narodnih naših pjesama* (*Rad*, n° 168-169, pp. 1-112 et pp. 76-200), Zagreb, 1907.

MARTIN (Fr.) : *La notation du rythme* (*Compte rendu du premier congrès du rythme*, Genève, 1926, pp. 82-91).

MEILLET (A.) : *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris, 1923.

MONTANDON : *La musique en Roumanie* (dans l'*Encyclopédie de la musique*, 1re partie, t. V, Paris, 1913, pp. 2656-2665).

MILADINOV (D. et C.) : *Bălgarski narodni pesni*, Agram, 1861.

MURKO (M.) : *Gusle i tamburice sa dvije strune* (dans *Strena Buliciana*, pp. 683-687), Zagreb, 1924.

NAČOV (N.) : *Ekskurzija iz našata narodna poežija* (dans la revue *Periodičesko spisanie*, tome XLVIII, pp. 952-976), Sofia, 1895.

NOVERRE : *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Paris, 1783.

OPIENSKI (Dr H.) : *Le rythme dans l'expression de la musique vocale* (*Compte rendu du premier congrès du rythme*, pp. 26-37), Genève, 1926.

PAKTIKOS, 260 δημώδη ἑλληνικὰ ᾄσματα, Bibliothèque Marasli, fasc. 278-280, Athènes, 1905.

PANČEV (Hr.) : *Zapisvaneto na našite pesni* (dans le journal *Muzikalen Vestnik*, nos 3 et 4), Sofia, 1929.

PEITAVI (P. S.) : *Les chansons populaires bulgares* (dans *Le Mercure musical*, 1re année, 15 septembre 1905, no 9, pp. 354-363).

— *L'Église bulgare et la musique byzantine* (dans *La tribune de Saint-Gervais*, février 1904, pp. 43-49).

PITRA (J. B.) : *L'hymnographie de l'Église grecque*, Rome, 1867.

POLAK (A. J.) : *Die Harmoniesierung indischer, türkischer und japanischer Melodien*, Leipzig, 1905.

RAGHIB MAHMOUD : *Anadolou turkuleri vemousiqi istikbalemez*, Constantinople, 1928.

REBOURS (J. B.) : *Traité de psaltique*, Paris, 1906.

— *Le « temps » dans la musique byzantine* (dans la revue *Les Échos d'Orient*, 1906, p. 145).

REINACH (Th.) : *La musique grecque*, Paris, 1926.

RIEMANN (Hugo) : *Les éléments de l'esthétique musicale*, trad. G. Humbert, Paris, 1906.

— *Dictionnaire de musique*, trad. G. Humbert, IIIe éd., Paris, 1931.

RIEMANN (O.) : *Notions élémentaires de musique appliquée à la métrique* (dans l'ouvrage de H. Schiller, *Mètres lyriques d'Horace*), Paris, 1883.

ROUANET (J.) : *La musique arabe* (dans l'*Encyclopédie de la musique*, première partie, tome V), Paris, 1913, pp. 2676-2940, Sur la rythmique arabe, voir pp. 2704-2742, pp. 2906-2911.

SABANEEV (Leonid) : *Muzyka reči, estetičeskoe izsledovanie*, Moscou, 1923.

SANDVIK (O. M.) : *Norsk Folkemusik saerlig østlandsmusikken*, Kristiania, 1921.

SCHÜNEMANN (Georg) : *Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik* (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 10e année, fasc. octobre-décembre 1908, pp. 73-114).

STOIN (Vasil) : *Bălgarskata narodna muzika. Metrika i ritmika*, Sofia, 1927.

STOJANOV (A. A.) : *Narodni pesni s melodii ot Šumensko* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija*, tome XII, 3e partie, Sofia, 1895, pp. 99-107).

ŠAPKAREV (K. A.) : *Sbornik ot bălgarski narodni umotvorenija* (en 9 fascicules), Sofia, 1891-94.

— *Za narodnite umotvorenija, osobeno za pesnite* (dans la revue *Periodičesko spisanie*, tomes XIII-XIV, pp. 864-880), Sofia, 1888.

ŠIŠMANOV (Iv. D.) : *Značenieto i zadačite na našata etnografija* (dans la collection *Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knižnina*, tome I, pp. 1-64), Sofia, 1889.

TATIŠČEV (V. N.) : *Istorija rossijskaja s samyh drevnejših vremen*, Moscou, 1768 (voir p. 600).

THIBAUT (J.) : *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*, Paris, 1907.

— *La musique des Mevlévis ou derviches tourneurs* (*Revue d'histoire et de critique musicales*, 2e année, août et septembre 1902, pp. 346-356 et pp. 384-394).

TIERSOT (J.) : *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889.

TRIFONOV (Jurdan) : *Duhoven život i prosveta na bălgarite v caruvaneto na Simeona*, Sofia, 1928.

VOZNESENKIJ (I.) : *Bolgarskij rospev. Tehničeskoje postroenie*, Kiev, 1891.

WEINGART (Miloš) : *Étude du langage parlé suivi du point de vue musical* (dans la collection des *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, I, 1929, pp. 170-242).

WELLESZ (Egon) : *Byzantinische Musik*, Breslau, 1927.

WESTPHAL (Rud.) : *Allgemeine griechische Metrik*, Leipzig, 1865.

— *Die Musik des griechischen Altertums nach den alten Quellen neu bearbeitet*, Leipzig, 1883.

WIEHMAYER (Theodor) : *Uber die Grundfragen der musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg, 1926.

— *Musikalische Formenlehre in Analysen*, Band I, Grundformen, Magdeburg, 1927.

WOLLNER (W.), *Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes*.

— *Das Verhältniss von Tekst und Melodie im südslavischen Volksliede* (dans l'*Archiv für slavische Philologie*, tome IX, Berlin, 1886, pp. 177-281).

YEKTA BEY (Raouf) : *La musique turque* (dans l'*Encyclopédie de la musique*, Ire partie, tome V, Paris, 1913, pp. 2945-3062). Voir sur la rythmique turque, pp. 3023-3062.

ZIMA (Luka) : *Nacrt naše metrike narodne obzirom na stihove drugih naroda, a osobito Slavenâ* (dans la revue *Rad*, fascicules 48 et 49, pp. 170-221), Zagreb, 1879.

— *Književna obznana. I opet o metrici narodnijeh pjesama* (dans la revue *Rad*, fasc. 93, pp. 197-235), Zagreb, 1888.

ŽGANEC (Dr V.) : *Hrvatske pučke popjevke iz Međumurja*, 2 volumes, Zagreb, 1925.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE. — LE VERS

		PAGES
PRÉFACE		I
INTRODUCTION		1
CHAPITRE I.	Quelques principes de la versification populaire	21
CHAPITRE II.	Les subdivisions du vers et leur rôle dans le rythme musical	33
CHAPITRE III.	Vers de moins de onze syllabes	44
CHAPITRE IV	Formations métriques de plus de onze syllabes	62
CHAPITRE V.	Rythme poétique et rythme musical	81
CHAPITRE VI.	Méthode de stylisation rythmique	92
CHAPITRE VII.	Évaluation des valeurs rythmiques	102

DEUXIÈME PARTIE. — ÉTUDE DES MESURES

CHAPITRE VIII.	Mesures simples	115
CHAPITRE IX.	Mesures composées homogènes	124
CHAPITRE X.	Mesures composées hétérogènes à cinq temps	134
CHAPITRE XI.	Mesures composées hétérogènes à sept temps	146
CHAPITRE XII.	Mesures composées hétérogènes à huit temps	166
CHAPITRE XIII.	Mesures composées hétérogènes à neuf temps	179
CHAPITRE XIV.	Mesures composées hétérogènes à dix et à onze temps	202
CHAPITRE XV.	Mesures hétérogènes à douze, treize et quatorze temps.	217
CHAPITRE XVI.	Extension de la mesure et sa transformation en phrase musicale	234
CHAPITRE XVII.	Groupes métriques supérieurs à 22 temps	253

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE. — **POÉSIE, MUSIQUE ET DANSE**

		PAGES
CHAPITRE XVIII.	La phrase musicale et les mélodies de rythme oratoire	267
CHAPITRE XIX.	Aperçu sur la chorégraphie populaire bulgare	281
CHAPITRE XX.	Étude de quelques danses populaires	290
CHAPITRE XXI.	Différenciation du vers dans le rythme musical et chorégraphique	311
CHAPITRE XXII.	Différenciation des hémistiches et des membres métriques	325
CHAPITRE XXIII.	Formes intermédiaires et altérations	340
CONCLUSION		357
INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES		360
TABLE DES MATIÈRES		365

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Doyen de la Faculté des Lettres de Paris :
H. DELACROIX.
Paris, le 8 Juillet 1930.

VU :

Le Recteur de l'Académie de Paris
S. CHARLÉTY.
Paris, le 8 Juillet 1930.

Cet ouvrage a été imprimé
par l'IMPRIMERIE DU MONTPARNASSE ET DE PERSAN-BEAUMONT
47, rue de la Gaîté, PARIS (XIVe)

Linotypiste : M. JEAN COGEZ

Les parties musicales en ont été gravées
par M. A. CAPDEVILLE,
89, rue des Martyrs, PARIS (XVIIIe)

Le tirage de l'ensemble a été exécuté
par la SOCIETE D'ÉDITION ET D'IMPRESSION PHOTOMÉCANIQUE,
4, rue Félix-Faure, Paris (XVe)